FONDO PIZZOFALCONE
NAZIONALE
B. Prov.
XVI
42
NAPOLI
BIBLIOTECA
VITT. EM III

BIBLIOTECA PROVINCIALE
Armadio XXIII
Palchetto
Num.° d' ordine

B Peer.
A VI
42

ENCYCLOPÉDIE

METHODIQUE,

OU

PAR ORDRE DE MATIÈRES;

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES,
DE SAVANS ET D'ARTISTES.

Précedée d'un Vocabulaire universel, *servant de Table pour tout l'Ouvrage, ornée de Portraits de MM.* DIDEROT *&* D'ALEMBERT, *premiers Editeurs de l'*Encyclopédie.

Digitized by Google

Digitized by Google

546767

ENCYCLOPÉDIE
MÉTHODIQUE.

BEAUX-ARTS,

DÉDIÉS ET PRÉSENTÉS

A Monsieur VIDAUD DE LA TOUR,

Conseiller d'État, et Directeur de la Librairie.

TOME PREMIER.

A PARIS,

Chez PANCKOUCKE, Libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins;

A LIÈGE,

Chez PLOMTEUX, Imprimeur des États.

M. DCC. LXXXVIII.

Avec approbation et Privilège du roi.

Digitized by Google

AVERTISSEMENT

Par M. Levesque, Aggrégé à l'Académie Impériale des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, Continuateur du Dictionnaire des Beaux-Arts commencé par M. Watelet, de l'Académie Françoise.

L'étude des Beaux-Arts, qui avoit partagé avec celle des Lettres la première jeuneſſe de M. Watelet ; deux voyages qu'il avoit faits en Italie, les liaiſons qu'il avoit toujours entretenues avec des artiſtes diſtingués par la réunion des connoiſſances & des talens, une pratique conſtante de la gravure qui avoit égalé le nombre de ſes ouvrages en ce genre à ceux que peut produire un graveur laborieux, des eſſais multipliés dans l'art de modeler & de peindre, un ſtyle agréable & ingénieux, une rare perſévérance au travail, le faiſoient regarder comme l'homme le plus capable d'établir & développer dans un Dictionnaire la théorie & la pratique des arts ſoumis au deſſin. Ses connoiſſances acquiſes inſpiroient une juſte confiance en ſes principes, & le caractère de ſon eſprit faiſoit prévoir que les graces couvriroient de fleurs l'aridité des préceptes.

On a vu plus d'une fois, il eſt vrai, le public trompé dans ſes eſpérances, lorſque les écrivains dont il s'étoit hâté d'applaudir les promeſſes & les efforts eurent publié leurs ouvrages. Mais ici l'attente publique n'étoit pas ſeulement fondée ſur une eſtime vague, & ſur des préſomptions incertaines. Déjà depuis long-temps M. Watelet avoit donné ſon poëme de l'*Art de peindre*, & ſi les juges ſévères y avoient deſiré plus de poéſie de ſtyle, plus de mouvement & de chaleur, on avoit rendu juſtice à la ſagacité de ſes vues, à la juſteſſe de ſes principes, & l'on avoit ſur-tout goûté les obſervations qui ſe trouvoient à la ſuite de ſes vers. « Les règles & les principes du goût », dit un homme qui a lui-même beaucoup de goût & d'eſprit, « y ſont développés avec une

» préciſion, une clarté, une grace même qu'on ne trouve dans aucun » autre ouvrage ſur les arts (1) ». Mais ce qui donnoit encore une idée plus complette de ce que ſeroit ſon dictionnaire, c'étoit les articles qu'il avoit fournis à la première Encyclopédie, & qui faiſoient attendre avec impatience ceux qui devoient compleuer la théorie & la pratique des arts.

Auſſi, peu de tems après la mort de M. Watelet, l'homme de lettres que nous venons de citer, ne craignoit-il pas de s'exprimer en ces termes ſur le Dictionnaire des Beaux-Arts : « ouvrage précieux, diſoit-il, » non-ſeulement aux jeunes artiſtes pour leſquels il a été compoſé, mais » encore pour tout homme à qui le ſentiment des arts n'eſt pas étranger. » On y trouve le réſultat des études & des réflexions d'un homme » d'eſprit & de goût, paſſionné pour les arts, & qui a paſſé ſa vie à » les cultiver, à en obſerver les effets, & à en comparer les productions. » On y aimera ſur-tout cet amour ſincère des arts que tant d'amateurs » jouent, & que ſi peu ont au fond de leur ame, qui eſt ſi propre à » donner du poids aux préceptes en ſe communiquant, parce que les » hommes ſont toujours plus prêts à partager les ſenſations des autres, » qu'à adopter leurs opinions ».

M. Watelet s'occupoit depuis un grand nombre d'années de cet ouvrage, mais avec les fréquentes & longues diſtractions que lui cauſoient des eſſais multipliés de gravure dans la manière de Rembrandt, & diverſes compoſitions en vers & en proſe, entre leſquels il partageoit ſon activité : car ſon ame, toujours ardente en un corps languiſſant, ne lui permettoit de ſe repoſer d'un travail que par d'autres travaux. Souvent il interrompoit un ouvrage commencé pour ſe livrer à un nouvel ouvrage, qui étoit bientôt interrompu lui-même pour une idée nouvelle. C'eſt ainſi qu'une vie aſſez longue, & conſtamment occupée, n'a produit qu'un petit nombre d'ouvrages terminés.

(1) Article de Nécrologie par M. Suard, de l'Académie Françoiſe, inſéré dans le Journal de Paris, du 28 Janvier 1786. M. Watelet étoit mort le 12 du même mois, *en croyant s'endormir.*

Depuis plus de deux ans M. Watelet avoit abandonné ſon Dictionnaire, toujours dans le deſſein d'y revenir; & en effet, la dernière matinée de ſa vie, loin encore de prévoir ſa fin, il ſe remit à cet ouvrage & en écrivit d'une main mourante quelques phraſes peu claires par elles-mêmes, & qui paroiſſent être la ſuite d'un article dont on n'a pas retrouvé le commencement. Ses amis croyoient que ſon travail étoit fini, ou que du moins il ne reſtoit plus à faire qu'un petit nombre d'articles peu importans, & qui ne tenoient pas immédiatement aux arts. Le commencement étoit imprimé depuis long-tems juſqu'à l'article *Conférence* inclusivement. On fut ſurpris, quand on put avoir communication de ſes papiers, de voir que même la lettre C, déjà en grande partie imprimée, n'étoit pas complettement remplie, & qu'il y manquoit entr'autres deux articles capitaux, (1) *Compoſition* & *Couleur*. La lettre D devoit fournir au moins dix-ſept articles (1) & n'en offroit qu'onze. On ne trouvoit, pour certaines lettres aſſez riche en expreſſions qui appartiennent à la nomenclature des arts, qu'un ou deux articles. M. Watelet n'avoit rien laiſſé ſur la ſculpture, rien ſur la gravure que le ſeul article qui ſe trouve dans l'ancienne Encyclopédie, rien ſur la partie pratique des arts.

Une portion conſidérable du court eſpace que la nature a permis à l'homme de parcourir; treize années entières de ma vie conſacrées ſans relâche à l'étude & à la pratique de l'un des arts qui dépendent du deſſin, m'ont donné la confiance d'accepter la propoſition qui m'a été faite de remplir les lacunes laiſſées par M. Watelet. Ce n'eſt pas que je croie avoir acquis le droit de donner impérieuſement des préceptes aux artiſtes; mais j'ai du moins l'avantage d'avoir appris leur langue, de ne pas ignorer les principes que les plus ſages d'entr'eux ont établis,

(1) On a été obligé de placer l'article *Compoſition* après l'article *Conférence* qui étoit déjà imprimé. Juſqu'à cet article *Conférence* tout l'ouvrage eſt de M. Watelet, & n'eſt point ſigné. Chacun des articles ſuivans ſera ſigné du nom de ſon auteur.

(2) Suivant la nomenclature qu'en avoit dreſſé M. Watelet lui-même.

approuvés ou pratiqués, de connoître une partie de leurs procédés, de tenir quelques anneaux qui peuvent m'aider à suivre la chaîne entière des arts : j'en ai pratiqué un seul par état ; mais j'ai fréquenté, j'ai entendu, j'ai vu pratiquer des artistes dans tous les genres, & j'ai pu me rendre leur théorie familière.

Ce ne sera pas moi qui parlerai ; ce seront des artistes célèbres qui, par ma voix, parleront aux artistes. Tous ceux qui ont écrit sur leur art, depuis Léonard de Vinci, jusqu'à nos jours, seront consultés ; je rapporterai même souvent des passages de leurs ouvrages. Les connoissances que j'ai acquises me serviront seulement à distinguer dans leurs opinions, ce qui n'est que le sentiment particulier de l'homme, de ce qui peut être regardé comme principe de l'art. Je ne négligerai pas non plus de relire les écrits de quelques amateurs célèbres, tels que Félibien & de Piles, parce qu'ils n'ont été souvent que les échos d'artistes respectables. C'est encore ici que les connoissances que j'ai prises des arts ne me seront pas inutiles ; elles m'aideront à ne pas confondre quelques opinions au moins douteuses de ces deux amateurs, avec les principes solides que Félibien devoit à son commerce avec le Poussin, & de Piles à ses liaisons avec Dufresnoy.

» On a jugé que le goût de M. Watelet étoit trop timide, & ses » vues rétrécies par des préventions nationales ». C'est ainsi que s'exprime le premier homme de lettres qui a répandu des fleurs sur sa tombe (1). Je ne dissimulerai pas que ce reproche me semble ne pas manquer de fondement. L'estimable amateur avoit vu l'antique & l'Italie ; mais on apperçoit qu'il n'avoit pas une estime assez profondément sentie pour Rome & pour l'antique. Ce n'est pas lui qu'il faut accuser, mais le tems où il avoit pris naissance. Les impressions reçues dans la jeunesse sont ineffaçables, &, dans la jeunesse de M. Watelet, notre école avoit plus que jamais le défaut d'être purement françoise : défaut, sans doute,

(1) M. Suard, dans l'article de Nécrologie déjà cité.

capital, puiſque le meilleur goût des arts eſt celui qui eſt le plus univerſellement approuvé par les nations à qui les arts ne ſont pas étrangers. Les compoſitions de nos artiſtes, leurs agencemens, leurs diſpoſitions, leurs expreſſions, les caractères qu'ils donnoient aux têtes, leur deſſin, leur couleur, tout, s'il eſt permis de parler ainſi, ſentoit chez eux le terroir, & leurs productions, applaudies dans le pays où elles avoient pris naiſſance, perdoient leur valeur dès qu'elles étoient tranſplantées. J'ai vu des tableaux que tout Paris avoit admirés dans une expoſition publique, ſe montrer fades, ſans vie & ſans couleur, dans une galerie d'un Palais étranger, quoiqu'on eût pris ſoin de ne leur pas aſſocier des voiſins trop redoutables.

C'eſt dans les Ouvrages des anciens Grecs que ſe trouvent les plus belles, les plus grandes parties de l'art, celles qui l'élèvent au-deſſus de ce que peuvent avoir de plus parfait les plus beaux procédés manuels, la pratique des règles claſſiques & conventionelles de la compoſition, & les preſtiges de la couleur. C'eſt principalement de ces parties ſublimes que Raphaël & les artiſtes de l'école Romaine, ces illuſtres élèves de l'antique, firent leur principale étude, négligeant ou ne connoiſſant même pas quelques-unes des parties inférieures qui ont ſuffi à la gloire de pluſieurs écoles, & ſe contentant de poſſéder quelques autres de ces parties à un dégré ſuffiſant, ſans en faire le principal objet de leurs recherches. C'eſt donc dans l'antique & dans les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres de l'école Romaine, qu'on trouvera ce qui élève les beaux arts à la hauteur de la grande poéſie ; c'eſt-là que l'artiſte doit chercher les objets de ſes premières études, ſans mépriſer les autres parties, mais ne les regardant que comme les objets de ſes études ſécondaires ; c'eſt en ſe rendant un compte ſcrupuleux des ſenſations qu'excitent en lui les chefs-d'œuvre des Grecs & des Romains & ceux des grands maîtres des écoles inférieures, qu'il reconnoîtra s'il eſt deſſiné par la nature à ſe placer dans la première claſſe des maîtres

de l'art, ou s'il ne doit aſpirer qu'à tenir un rang honorable dans des claſſes moins ſublimes.

Quoique nos idées ne ſe rapportent pas à tous les égards avec celles de M. Watelet, nous reſpecterons tous les articles qu'il a laiſſés manuſcrits, & nous nous ferons un devoir de les publier tels qu'ils ſont ſortis de ſa plume; c'eſt un hommage que nous devons à l'eſtime que l'auteur avoit méritée. Quelquefois nous ajouterons un nouvel article ſous le même mot, pour ſuppléer à ſes omiſſions, ou pour poſer des principes plus univerſellement avoués; quelquefois nous nous contenterons d'avoir établi dans d'autres articles des principes contraires aux préventions qui trop long-tems ont eu force de loi dans l'école françoiſe. Mais nous devons avertir ici qu'il eſt très-rare que les préceptes énoncés par M. Watelet ne ſoient pas conformes à la plus ſaine doctrine de l'art.

Comme tous les hommes n'ont pas reçu de la nature les mêmes diſpoſitions, les mêmes penchans, nous nous garderons bien d'embraſſer un ſyſtême, & de nous montrer excluſifs. Perſuadés que l'expreſſion (1) & la pureté du deſſin forment les deux plus nobles parties de l'art, nous ne rebuterons pas cependant les jeunes artiſtes que la nature a principalement deſtinés à d'autres parties, & nous traiterons de toutes avec le plus grand ſoin. Il n'en eſt aucune qui, portée à un haut degré, ne puiſſe procurer beaucoup de gloire à celui qui ſe diſtingue par elle. Le charme du coloris ſéduit le ſpectateur & déſarme ſa ſévérité; le tumulte de ce qu'on appelle *la grande machine* l'étourdit ſur les défauts que peut offrir une vaſte compoſition; la gaieté d'une fête champêtre porte le plaiſir dans ſon ame, & ſa jouiſſance eſt trop douce pour qu'il

(1) Qu'on ne penſe pas que nous reſſerrons les limites de l'art en le bornant à la pureté du deſſin & à l'expreſſion, puiſque l'expreſſion portée au plus haut degré doit réſulter de la compoſition, des draperies, des acceſſoires & de la couleur. Les artiſtes qui ont excelé dans l'expreſſion, ſont ceux qui ont en effet le plus reculé les limites de leur art. L'abſence entière de l'expreſſion n'offriroit qu'une nature morte, & ramèneroit l'art à ſa première enfance.

afflige par une cenſure auſtère l'artiſte qui la lui procure ; enfin le bon peintre de fleurs ſemble bien mériter au moins d'être lui-même couronné de fleurs. En poéſie, l'auteur d'un joli madrigal, d'une épître ingénieuſe, d'une paſtorale touchante mérite des éloges & de l'eſtime ; mais on ne lui décernera pas la couronne d'Homère : il en eſt de même dans les beaux arts ; il faut en claſſer les genres ; mais tous méritent d'être accueillis.

M. Watelet avoit réſolu de diſtribuer ſon travail en deux parties, ou plutôt de compoſer ſur les Beaux-Arts deux Dictionnaires : nous nous conformerons à ſon projet. Le premier Dictionnaire, conſacré tout entier à la théorie, n'aura pas le déſavantage d'être ſemé d'articles arides que le plus grand nombre des lecteurs parcourroit avec dégoût. Le ſecond comprendra la pratique des arts, le détail des couleurs matérielles que les peintres employent, les différens procédés des diverſes manières de peindre, à freſque, à l'huile, en détrempe, en moſaïque, &c. ; les procédés & les inſtrumens des ſculpteurs, ceux des graveurs en eſtampes, & le détail des différentes manières de graver, à l'eau-forte, au burin, en manière noire, à la manière du crayon, à celle du lavis, en gravure pointillée, en gravure de diverſes couleurs.

Cette partie, peu agréable pour l'auteur, aride pour le lecteur, eſt cependant la plus eſſentielle à l'Encyclopédie, qui doit tranſmettre aſſez fidellement à la poſtérité les procédés de nos arts, pour qu'on pût les recouvrer s'il arrivoit que quelques-uns d'eux vinſſent à ſe perdre. Pline auroit bien mérité des âges qui devoient le ſuivre, s'il avoit conſigné dans ſon livre les procédés des arts antiques.

Des artiſtes, jaloux de contribuer à la perfection du Dictionnaire des arts, ont promis de nous fournir, pour les deux parties dont il ſera formé, des articles que nous publirons ſous leurs noms avec reconnoiſſance.

ÉLOGE DE M. WATELET,

Lu à la ſéance publique de la Société Royale de Médecine, du 29 Août 1786, par M. Vicq-d'Azyr, Secrétaire perpétuel de cette Société.

Comment le nom de M. Watelet, qui a conſacré ſa vie entière à la poéſie & aux arts, s'eſt-il trouvé inſcrit ſur notre liſte ? Je me hâte de répondre à une queſtion que le public a ſans doute droit de nous faire.

Lorſqu'en 1776 feu M. Turgot & M. de Malesherbes obtinrent la ſanction royale au plan de notre inſtitution, M. Watelet contribua beaucoup à ce ſuccès par ſon crédit & par ſes conſeils, & des circonſtances particulières lui confièrent en partie l'examen de nos premiers réglemens. Ce furent donc la reconnoiſſance & l'amitié qui le placèrent parmi nous ; c'eſt d'elles auſſi que ſa mémoire attend le tribut de nos regrets, & c'eſt en leur nom que je ſollicite l'indulgence de l'auditoire. Chargé, pour obéir à nos loix, de lire dans cette ſéance l'éloge de M. Watelet, & ne pouvant le louer que par ſes œuvres, je demande la permiſſion de parler ici des belles-lettres & des beaux-arts.

Claude-Henri Watelet, Receveur-Général des Finances, l'un des quarante de l'Académie Françoiſe, des Académies de Berlin, della Cruſca, de Cortone, de l'inſtitut de Bologne, honoraire des Académies Royales de Peinture & d'Architecture, Aſſocié libre de la Société Royale de Médecine, naquit à Paris le 28 Août 1718, de Henri Watelet, Receveur

Receveur Général des Finances de l'Orléanois, & de Marguerite de Beaufort, fille de M. de Beaufort, Fermier-Général.

Il fit ſes humanités au Collège d'Harcourt.

On remarqua de bonne heure en lui un goût très-vif pour le deſſin & pour la muſique, & ſes parens ne mirent aucun obſtacle à ces diſpoſitions.

Il n'eſt point en effet d'étude qui convienne mieux à la mobilité de l'enfance & à l'activité de la jeuneſſe que l'étude des arts. Conſidérez juſqu'à quel point tous les organes ſont alors impatiens de jouir : il n'eſt rien que l'enfant ne voye, qu'il ne touche, qu'il n'entende, qu'il ne répète, qu'il n'imite. Voulez-vous accélérer le développement de ſes facultés ? Appellez à votre ſecours les Beaux-Arts, ſi mal-à-propos exclus des Collèges, & qu'ils ſoient admis entre ſes jeux. Que ſon oreille ſoit frappée de l'harmonie des ſons, & vous le verrez régler ſes mouvemens ſur leurs meſures. Deſſinez en ſa préſence les objets qui l'auront le plus intéreſſé, & vous arrachant le crayon, il vous forcera de lui apprendre à s'en ſervir. Ouvrez-lui ces atteliers dans leſquels l'argile prend ſous la main de l'artiſte des formes divines ou humaines, & l'enfant qui voudra la pétrir, acquerra des idées des grandeurs & des contours ; il ſe plaît à repréſenter, par des conſtructions bizarres, des temples & des autels : qu'il joue avec des colonnes de tous les ordres, qu'il les combine de mille manières, & ſa curioſité vous interrogera bientôt ſur leurs attributs & ſur leurs raports. Ainſi, vous n'aurez parlé qu'à ſes ſens, & vous l'aurez inſtruit ; ſans l'attriſter, vous aurez obtenu ſon attention & fixé ſon inconſtance ; en un mot, il ſera ſubjugué, mais il n'aura point ceſſé d'être libre, parce que vous lui aurez montré la nature avec tous ſes charmes, & qu'il ſe ſera lui-même ſoumis à l'obſervation de ſes loix.

Preſque tous les détails de ce tableau peuvent s'appliquer à l'enfance & à la jeuneſſe de M. Watelet. Sa ſanté foible & chancelante avoit

beſoin des ménagemens d'une éducation facile, de l'exercice modéré que donne la pratique des arts, & ſur-tout de ces émotions douces qui développent dans les organes la ſenſibilité, le mouvement & l'énergie.

On jugea qu'un voyage contribueroit à le fortifier, & ſon père, qui l'aimoit tendrement, le fit partir pour l'Allemagne, qu'il parcourut accompagné de M. Leroi de Saint-Agnan, Médecin, homme aimable autant qu'éclairé.

A Vienne, il fut témoin des fêtes qui eurent lieu à l'occaſion du mariage de la feue Impératrice-Reine Marie-Thérèſe; il paſſa en Italie par le Tirol; à Naples, il fut attaqué de la petite-vérole; à Rome, il fut plus heureux; ſa ſanté y devint meilleure, & il y acquit un ami.

M. Pierre, actuellement Premier Peintre du Roi, y réſidoit alors. Ils ſe lièrent intimement enſemble. Même reſpect pour l'antique, même pureté de goût, même amour du vrai qui les ont toujours caractériſés l'un & l'autre. Devenu en quelque ſorte un des élèves de l'Ecole Françoiſe à Rome, M. Watelet s'aſſocia à leurs travaux : il viſita avec eux les monumens répandus dans cette capitale des arts, où il prolongea ſon ſéjour.

Pour ſavoir juſqu'à quel point ce ſpectacle devoit l'intéreſſer, que l'on jette un regard ſur le tableau de ſa vie: On le verra recueillant, dans les ouvrages de Michel-Ange & de Raphaël, les principes des proportions & de l'enſemble; on le verra, joignant le talent de la poéſie à celui des arts, peindre en vers françois, d'après le Taſſe, la prudence conſommée de Godefroy, la bravoure ſouvent indocile de Renaud, l'amour furieux dans Armide, paſſionné, mais doux & tendre dans Herminie; on le verra, parmi les féeries de l'Arioſte, eſſayer de tranſmettre dans notre langue la gaieté, la richeſſe, la variété de ces tableaux. Il crayonnera les exploits du terrible Roland, les aventures du ſenſible Roger; pénétrant avec lui dans le Palais de l'enchantereſſe Alcine, il nous la montrera ſi touchante que nous n'appercevrons en elle d'autre

pouvoir que celui de ſes yeux, d'autre magie que celle de ſa beauté. Et ſi l'on ſe rappelle qu'âgé de dix-neuf ans, il habitoit la patrie des grands hommes qui ont donné ces chefs-d'œuvre au monde, que ce fut alors qu'il traça d'une main libre & hardie le plan auquel il a ſoumis toute ſa carrière, qu'il ſe voua pour toujours à l'étude des lettres & des arts; on jugera ſans peine de l'énergie de ſon zèle, & du bonheur de ſes premières années.

Mais il fallut quitter ces climats où les jours couloient ſi promptement pour lui; il revint en France où la renommée avoit publié ſes ſuccès. Sa tête étoit pleine d'images; les illuſions de la fable, embelliſſes par le pinceau des grands artiſtes, s'offroient en foule à ſa mémoire; en un mot il étoit devenu poëte à l'Ecole de Rome parmi les peintres; à Paris, il ſe diſtingua comme peintre & comme poëte, & il eut des ſuccès dans ces deux genres.

Bientôt les Sociétés les plus brillantes le recherchèrent. A une amabilité naturelle, il en joignoit une acquiſe qui plaiſoit peut-être davantage; il faiſoit avec facilité des chanſons, des fables, des drames, il raiſonnoit ſur les diverſes genres de poéſie, de peinture, de muſique, ſur les antiquités; il ſembloit avoir pluſieurs formes comme il avoit pluſieurs talens, & on le fêtoit dans les cercles dont les goûts étoient oppoſés; chez Meſdames de Tencin, de Pompadour & Geoffrin; chez Meſſieurs de Maurepas, de Caylus & d'Argenſon.

Il étoit ſans doute à craindre que ce ſuccès rapide, récompenſe d'un talent naiſſant, ne nuiſit à ſa maturité. Peut-être auſſi pourroit-on dire que M. Watelet ne ſe défia pas toujours aſſez de ce penchant qui entraîne l'homme de lettres vers le torrent du monde où il eſt applaudi. Là manquent deux grands moyens, ſans leſquels nul n'atteint à la perfection, la méditation & le tems; mais s'il fut quelquefois ſéduit, il ne ſe laiſſa jamais aveugler. Il diſtingua toujours, parmi ſes écrits, ceux qu'il deſtinoit au public d'avec ceux qu'il accordoit aux diverſes circonſ-

tances de la ſociété ; & ſi cette dernière part a été la plus forte, pourquoi le blâmerions-nous d'avoir ſacrifié ſa gloire à ſon bonheur, & l'amour-propre à l'amitié ?

Celle de ſes occupations qu'il préféroit, & à laquelle il revint toujours, fut l'étude des arts.

S'il en eſt un dont les principes méritent d'être recueillis, & ornés par la main des poëtes, n'eſt-ce pas l'art de peindre ? Déjà Dufreſnoy & Marſy en avoient tracé les élémens dans des vers latins, auſſi bons peut-être qu'il ſoit poſſible d'en faire à préſent ; mais la Muſe Françoiſe, qui compte maintenant plus d'un ſuccès dans ce genre (1), ne s'étoit pas encore eſſayée, lorſque M. Watelet réſolut de s'y livrer ; il ne ſe diſſimula pas les difficultés de ſon entrepriſe. Compoſer un poëme ſur la peinture, n'eſt-ce pas en effet s'aſtreindre à montrer ſes rapports avec tous les arts, avec tous les événemens, avec toutes les paſſions ? N'eſt-ce pas embraſſer la nature entière ? Les Dieux & leur puiſſance ; le ciel & ſes merveilles ; la terre avec tous ſes ſites & ſes tableaux, ſes plaines & leurs moiſſons, ſes montagnes & leurs volcans, ſes forêts & leurs ombrages, ſes mers, leur calme & leurs tempêtes ; le tems & ſes époques, l'hiſtoire & ſes leçons, la fable & ſes menſonges, l'homme lui-même enfin, avec toute ſa grandeur & ſa misère ; toutes ces images ſe préſentent en foule au poëte étonné, que l'aſcendant de ſon génie peut ſeul élever à la hauteur d'un auſſi grand ſujet.

Averti par cette penſée, M. Watelet connut ſes forces, &, déterminant la marche & les limites de ſon projet, il ſut les meſurer avec celles de ſon talent.

Le deſſin, la couleur & l'invention forment la diviſion de ſon poëme (2) : il dit dans ſes vers quelles ſont les proportions des différentes

(1) Voyez *la Peinture*, poëme en trois chants, par M. Lemière. On trouve dans ce poëme, écrit avec enthouſiaſme, un grand nombre de tableaux élégamment & fortement deſſinés.

(2) L'Art de peindre.

parties du corps, comment on en exprime les attitudes & les contours; comment doivent être dirigées les lignes de la perſpective; de quelle ſubſtance l'artiſte doit ſe ſervir pour colorer ſes pinceaux; & ces détails ont tous reçu les formes de la poéſie; & lorſqu'il traite de l'élégance & du goût, il ne manque jamais de donner à la fois le précepte & l'exemple.

Qu'on ne croye pas cependant que tout le mérite de ce poëme didactique ſe borne à l'enſeignement & à l'expoſition. Qu'on jette les yeux ſur la belle deſcription des couleurs du priſme, qu'on liſe les Adieux d'Andromaque & d'Hector, & le tableau du vainqueur de Porus, & les attributs des héros d'Homère; & l'on ne pourra refuſer à M. Watelet le double laurier qu'il a mérité, comme peintre & comme poëte, en chantant les Beaux-Arts.

Les réflexions qu'il a publiées à la ſuite de ce poëme ont réuni tous les ſuffrages. Leur diſtribution eſt vraiment pittoreſque; en tête de chaque article eſt le portrait du peintre le plus célèbre dans le genre qui en eſt le ſujet; de ſorte que ce n'eſt pas l'auteur, mais le peintre lui-même qui parle & qui enſeigne. On ne lit point un livre, on aſſiſte aux leçons des grands artiſtes, & l'on s'inſtruit à leur école.

Avec eux on recherche, dans l'examen des ſtatues antiques, comment de la réunion des parties proportionnées d'un corps, naît ſon enſemble; on compare le jeune faune avec l'Antinoüs, celui-ci avec le gladiateur, & l'Hercule avec le Laocoon; & parcourant ainſi, dans ces chefs-d'œuvre des arts, le cercle des divers âges & des différentes conditions de la vie, on y découvre ces règles préciſes, ces dimenſions exactes, d'où réſulte la beauté des formes dont elles ſont la meſure, & qu'une étude profonde a retrouvée & fait revivre parmi nous.

Des proportions & de l'enſemble naiſſent l'équilibre & le mouvement; & c'eſt Léonard de Vinci que M. Watelet interroge ſur cette partie de l'art. C'eſt par ſon organe qu'il expoſe comment les efforts & l'appui,

mal combinés entr'eux, donnent de la gêne à la figure, & de la fatigue au ſpectateur. Vous aimez à voir Hercule tenant le géant Anthée ſuſpendu dans ſes bras nerveux, & prêt à l'étouffer ſur ſon ſein ; c'eſt que les loix de l'équilibre complettement obſervées dans ce grouppe, vous rendent en quelque ſorte témoin de l'action, vous applaudiſſez à la défaite du monſtre impie vaincu par le demi-Dieu.

Qui mieux que le Titien peut donner des leçons ſur l'harmonie de ſon art? Qui dira mieux que lui comment les rayons dirigés du centre lumineux vers les divers points de l'objet, y portent le jour, & ſont terminés par les ombres; quelles ſont les loix de leur incidence & de leurs reflets; quelles ſont celles de la dégradation des couleurs & de leurs ſympathies; juſqu'à quel point les organes de l'artiſte influent ſur le ton de ſes tableaux, & ſur-tout avec quel ſoin ont doit éviter le faux brillant qui, dans la peinture, comme dans la poéſie & dans toutes les productions de l'eſprit, diminue l'effet au lieu de l'augmenter.

De ces nuances bien ſaiſies réſultent la grace (1) & la beauté, dégagées de toutes les fantaiſies de la mode & de la contrainte des manières, telles enfin qu'on les voit quelquefois ſortir des mains de la nature, ou telles qu'on les a vu naître ſous les pinceaux du Corrége & de l'Albane.

Ne faut-il pas encore que l'expreſſion anime & varie les tableaux? Ici le Dominiquin & le Brun ſe réuniſſent pour dévoiler les ſecrets de l'ame affectée par les paſſions, & pour apprendre l'art d'en ſaiſir extérieurement les caractères. Mais, où trouver des ſujets propres à ce genre d'imitation? ſeroit-ce dans les villes, où les geſtes & la phyſionomie obéiſſent à la convention dès l'enfance? Seroit-ce près des villes, où tout ce qui les environne, les champs, les animaux & les arbres eux-mêmes, portent le ſceau de la contrainte & de l'uniformité ſociale?

(1) La grace, dit M. Watelet, naît du juſte accord des ſentimens de l'ame avec l'action du corps.

Digitized by Google

Seroit-ce loin des villes, où les organes, fatigués & grossiers, ne reçoivent qu'un petit nombre d'impressions qu'ils savent aussi dissimuler ? Parmi tant de causes propres à masquer la nature, seul modèle des arts, qui retrouvera la trace des émotions du cœur humain, si ce n'est l'observation guidée par l'enseignement des grands maîtres dans les Académies, où l'on garde un souvenir profond de ce que l'homme fut autrefois, & de ce qu'il a perdu dans les grandes associations, de force, de franchise & de simplicité ?

Est-il donc une étude plus grande & plus belle que celle de l'art de peindre ainsi considéré ? Comme il s'unit à la philosophie par le tableau des sensations ; à la morale, par celui des vertus & des vices ; à l'histoire naturelle, par celui des attitudes & des gestes ; à la science de l'équilibre, par les liens de la pondération des figures ; à l'optique, par les illusions de la perspective ; à l'anatomie, par le dessin des masses & des articulations ; enfin, à la chymie, par la fabrication & le mêlange des couleurs !

En lisant cet ouvrage, on est étonné du grand nombre de pensées & de vues resserrées par l'auteur dans aussi peu d'espace. Ces réflexions ne sont en effet que le sommaire d'un grand traité auquel M. Watelet a consacré sa vie, qu'il a enfin rédigé sous la forme de Dictionnaire, & dont le public jouira bientôt. Tout ce qui concerne l'art de peindre y est discuté sans longueur & sans ennui ; le précepte ne s'y montre jamais isolé ; on voit par-tout d'où il naît, & ce qu'il doit produire. L'enthousiasme & le goût sont assujettis à quelques règles ; elles y sont tracées. Il n'y puisera sans doute ni cette vive émotion dont l'ame tire sa vigueur, ce tact exquis d'un sens intime qui la dirige dans ses mouvemens ; mais ceux qui en sont pourvus y trouveront des conseils dont ils sauront profiter. L'art de peindre reconnoît deux origines, l'une naturelle, l'autre historique. Ce bel art exerce son domaine sur deux mondes, dont l'un est réel, & l'autre imaginaire ; il représente deux espèces de beautés, dont l'une est vraie, & l'autre seulement idéale. Tantôt il montre la

vérité dans tout ſon jour ; tantôt il la cache ſous le voile des ſymboles. S'agit-il de ſes genres ? Ils ſont aſſez variés pour ſuffire à tout ce que l'eſprit peut concevoir d'images & de tableaux. S'agit-il de ſes procédés & de ſes effets ? Les uns ſont auſſi minutieux que les autres ſont ſublimes. S'agit-il de la poétique de cet art ? Elle ſe compoſe de tout ce que l'imagination a de moyens & d'énergie. On lit dans le Dictionnaire de M. Watelet un grand nombre d'articles, ou plutôt de traités ſur ces différentes matières.

S'il falloit indiquer quelque rapprochement entre nos travaux & les ſiens, nous les trouverions dans les mots *Anatomie* & *Figure* qu'il a rédigés, ſoit pour l'ancienne édition de l'Encyclopédie, ſoit pour le Dictionnaire qui fera partie de la nouvelle, & nous prouverions que pluſieurs de nos connoiſſances ne lui étoient point étrangères, en faiſant voir combien ce qu'il a dit du ſquelette & des muſcles eſt exact & précis.

Veut-on maintenant avoir une juſte idée de ce que fut M. Watelet, à qui tant de rapports étoient connus ? Que l'on ſe repréſente un homme également verſé dans toutes les parties des ſciences & des lettres qui intéreſſent les Beaux-Arts ; ſe ſervant avec le même ſuccès de la plume, du burin & du pinceau ; placé, pour ainſi dire, entre les poëtes, les philoſophes & les artiſtes, & rendant communes à tous les richeſſes propres à chacun d'eux ; ſouvent conſulté, parce qu'il joignoit à l'affabilité une vue qui s'étendoit au loin, & un tact qui s'appliquoit à tout ; conſultant plus ſouvent encore, parce que nul ne rechercha de meilleure foi l'inſtruction & les lumières ; applaudiſſant avec tranſport au talent ; habile à conſoler & à faire renaître le courage dans les revers ; accueillant les élèves, ſur-tout lorſqu'ils avoient plus beſoin de ſes ſecours que de ſes avis ; les recevant dans ſa maiſon, les traitant en père ou en ami, & jamais en protecteur ; en un mot, aimant les arts ſans faſte & les artiſtes pour eux-mêmes, & formant des vœux qui étoient tout entiers pour leurs progrès & pour leur gloire : tel fut M. Watelet aux yeux de

ſes

ſes contemporains, tel il doit paroître aux yeux de la poſtérité.

Juſqu'ici je l'ai repréſenté comme livré ſeulement à l'art de peindre; il a traité dans un autre ouvrage (1) *de l'origine & de la deſtination des arts libéraux* conſidérés en général & ſous leurs différens rapports. J'ajouterai même qu'il n'a montré nulle part autant de profondeur.

Interroge-t-on la nature? dit M. Watelet; on eſt ſur la route des ſciences; cherche-t-on à l'imiter? on eſt ſur celle des arts. Ceux-ci fixent-ils votre attention, & demandez-vous quelle eſt leur origine? ſemblables aux races illuſtres, leur génération ſe confond avec celle des hommes. Leur principe commun eſt l'imitation. Avant M. Watelet, l'abbé le Batteux l'avoit dit, & il avoit trouvé le germe de cette idée dans Ariſtote. Que l'on obſerve l'homme dans tous les temps de ſa vie, & on le verra preſſé par le deſir d'exprimer ce qu'il ſent, d'imiter ce qu'il voit. Qu'on le ſuive avec le ſecours de l'hiſtoire dans l'étude progreſſive des arts, & l'on appercevra qu'en imitant il a mis en uſage des moyens de divers ordres; que ſes repréſentations ont d'abord été ſimples, & qu'elles ſont enſuite devenues complexes; c'eſt-à-dire, qu'après avoir d'abord rendu les formes par des formes, plus habile à tromper, il a enfin repréſenté les reliefs par des traits & par des couleurs. Recherche-t-on quelles ſont les liaiſons des Beaux-Arts avec nos beſoins? M. Watelet répond qu'ils doivent être conſidérés comme autant de langages: le plus ſimple & le plus ancien eſt le langage d'action ou la pantomime. Celui des ſons articulés ou la parole lui a ſuccédé. Celui des ſons modulés, plus tardif, dut à la joie ſes premiers accens; & ces trois moyens d'expreſſion, images de la penſée, ſont auſſi prompts & auſſi peu durables qu'elle. Ils ont ceſſé, & leur trace n'eſt déjà plus. La peinture, la ſculpture & l'architecture conſtituent trois autres langages

(1) La première partie de cet ouvrage eſt imprimée depuis long-tems. J'ai appris avec douleur du dépoſitaire des papiers de M. Watelet que la ſeconde était reſtée imparfaite. *Note de l'Editeur.*

dont les produits, au contraire, ſont permanens, & peuvent, en quelque ſorte, parler à pluſieurs ſiècles.

Tous ces moyens d'expreſſion ont donc un principe d'exiſtence bien déterminé dans l'exercice des facultés intellectuelles. Eſſayons de montrer comment ils ſont parvenus, dans les grandes ſociétés, au plus haut point de perfection & de gloire. Ne cherchons cet exemple ni dans les climats où l'excès du froid rallentit le feu de la vie, ni dans les pays brûlés par une chaleur ardente, où l'inaction eſt un beſoin. Fuyons encore les lieux habités par des eſclaves, & diſons : S'il a exiſté une nation brave & polie qui, ſous une température douce & modérée, ait poſſédé une langue harmonieuſe & riche ; qui, reconnoiſſant autant de puiſſances dans le ciel qu'il y a de vertus & de paſſions dans le cœur humain, leur ait rendu un culte auſſi magnifique dans ſa pompe, qu'ingénieux & délicat dans ſes allégories ; qui ait placé la victoire & la liberté ſur des autels ; qui, paſſionnée pour les actions d'éclat, les ait recompenſées par des apothéoſes ; qui ſe ſoit honorée elle-même en ſe croyant en partie compoſée de demi-dieux ; ſi cette nation a exiſté, c'eſt au milieu d'elle, ſans doute, qu'ont fleuri les Beaux-Arts. Qui ne retrouve pas l'ancienne Grèce dans cette eſquiſſe ? Là s'établirent trois cultes très-diſtincts, quoique liés enſemble de la manière la plus étroite : le culte des dieux, le culte des grands-hommes, & celui de la patrie. Là furent célébrés des fêtes & des triomphes ; là furent élevés des ſtatues & des temples ; là enfin le ciſeau des arts, exercé par tant de glorieux travaux, s'immortaliſa dans ces monumens conſacrés au génie des héros & des peuples avec leſquels il devoit partager un jour l'admiration de l'univers.

Dans la ſuite de ces mémoires, que l'on quitte à regret, l'auteur offre, comme très-probable, une conjecture ingénieuſe. Il préſume que le deſſin, dont les élémens ſont des lignes droites & courbes de toute eſpèce, peut n'avoir été, dans ſon principe, qu'une imitation

de la pantomime par laquelle ſont tracées des lignes ſemblables dans le vague de l'air. Il expoſe par quelles nuances ces ſignes durables des geſtes ont pu conduire à ceux des idées ; enfin comment, en les fixant par des caractères, l'homme eſt parvenu à joindre le paſſé au préſent, &, ſoutenu ſur cette baſe, à s'élancer vers l'avenir.

Après avoir fait une étude auſſi longue & auſſi réfléchie des arts, il étoit naturel que M. Watelet deſirât de revoir l'Italie. Des perſonnes de ſa ſociété intime, & qui avoient les mêmes goûts, l'accompagnèrent. Il mit ſur-tout un grand ſoin à comparer ſes ſenſations avec celles de ſa jeuneſſe ; & il jugea mieux, parce qu'il fut moins ſéduit.

M. Watelet reçut, dans toutes les capitales où il ſéjourna, des témoignages de la conſidération publique. Le Roi de Sardaigne & le Pape Rezzonico l'accueillirent d'une manière diſtinguée. Il rentra avec joie dans l'école Françoiſe à Rome : il s'y étoit aſſis parmi les élèves; il y fut fêté comme un des maîtres de l'art. Il devint ami du Cardinal Albani, l'un des plus grands littérateurs & des plus aimables hommes de l'Italie ; il ſe lia avec les pères le Sueur & Jacquier, que leur attachement réciproque avoit rendu célèbres, & dont les cœurs ſenſibles ne s'approchoient pas ſans émotion, & il revint à Paris avec des connoiſſances & des affections nouvelles.

Quelques années auparavant M. Watelet avoit parcouru la Hollande et les Pays-Bas Autrichiens, dans le deſſein de connoître les tableaux ortis de l'école de Rubens & de Vandick.

Ses délaſſemens, parmi tant de travaux conſacrés aux arts, étoient traduction en vers François de la Jéruſalem délivrée & de Roland rieux, & la compoſition de quelques autres ouvrages en vers, tels ue des comédies & des fables.

Pour mieux entendre les chefs-d'œuvre du Taſſe & de l'Arioſte, pour ne laiſſer échapper aucune de leurs beautés, M. Watelet avoit mmencé par en faire une verſion en proſe, dont il traduiſit une

partie en vers. Mais ces premiers eſſais ne ſatisfirent ni M. Watelet, ni ceux de ſes amis auxquels il s'en rapporta. On ſait avec quelle abondance les fictions les plus ingénieuſes ſont répandues dans ces deux poëmes; avec quelle profuſion, mais avec quel art, les ornemens y ſont diſtribués; on ſait auſſi juſqu'à quel point la langue du Taſſe eſt féconde dans ſes nuances, & ſur-tout combien les poëtes Italiens du ſeizième ſiècle étoient hardis dans leurs inverſions : ces difficultés nombreuſes, cachées au lecteur par l'agrément de la compoſition, ſe montrèrent tout-à-coup à M. Watelet lorſqu'il fallut traduire en poëte; il vit qu'il devenoit diffus lorſqu'il vouloit être exact; que les formes des images étoient ſi délicates & ſi légères que le moindre changement en altéroit la grace; qu'en touchant au coloris il en détruiſoit la fraîcheur, & il réſolut alors de publier non une traduction, mais une imitation de ces deux épopées. Lorſque ces ouvrages paroîtront, l'auteur, qui n'eſt plus, ſera jugé ſans doute avec impartialité. On y trouvera pluſieurs morceaux dignes de ſa réputation & de ſes modèles, & l'on répétera ce que M. Marmontel a dit (1) en citant la traduction d'un épiſode du Dante, par M. Watelet : » Que nul homme de lettres ne fut plus exercé dans » l'étude des poëtes Italiens, n'en ſentit mieux les beautés, & ne ſut » mieux les rendre. «

Il faut le louer ſur-tout d'avoir bien connu ce qu'il devoit au public, à ſes amis, à lui-même. De toutes les pièces qu'il avoit écrites pour différens théâtres, aucune n'avoit encore été imprimée en 1784. Ce fut alors que jugeant, dans le ſilence de la ſolitude, ces ouvrages de ſa jeuneſſe, quelques-uns trouvèrent grace devant lui; il les réunit dans

(1) *Poëtique françoiſe.* C'eſt le tableau du Comte Ugolin, dévorant dans les enfers la tête de l'Archevêque Roger. M. de la Harpe, T. VI de ſes œuvres in-8°, 1778, p. 362, parle auſſi avec éloge du même morceau. Le témoignage de ces deux grands littérateurs eſt ſi honorable à la mémoire de M. Watelet, que j'aurois cru manquer à mon devoir en oubliant d'en faire mention ici.

un volume, (1) & l'accueil qu'ils reçurent du public juſtifia ſon choix.

On y remarque ſur-tout une comédie intitulée : *Les Veuves*, dans laquelle M. Watelet a mis en action le conte de la matrône d'Ephèſe. Pluſieurs drames, tels que les Statuaires d'Athènes, Phaon & Délie, où l'on trouve des tableaux pleins de grace & de fineſſe, préſentés ailleurs ſous d'autres formes; & la charmante comédie de Zénéide (2), dont la fable eſt ſimple, ingénieuſe & très-morale. Au reſte ces pièces, dont la plupart n'ont point été jouées, ſont dignes au moins d'être lues, différentes en cela de pluſieurs autres auxquelles on a accordé la première diſtinction ſans qu'elles aient encore obtenu la ſeconde.

M. Watelet fut reçu en 1761 membre de l'Académie Françoiſe, où il ſuccéda à M. de Mirabaud. La carrière des lettres fut pour lui ſans orage. Comme il étoit exempt de toute prétention, il n'y chercha point d'admirateurs, & y trouva des amis. Que l'on me permette (ſa cendre n'y ſera point inſenſible) de raſſembler ici leurs noms autour du ſien. Tels furent parmi ceux qui, comme lui, ne ſont plus, MM. de Foncemagne, de Châteaubrun, le Comte de Caylus, l'Abbé de Condillac, Turgot, Dalembert, Thomas, l'Abbé Copette, auxquels il a donné tant de regrets; & parmi ceux qui lui ſurvivent, MM. le Duc de Nivernois, le Comte d'Angiviller, de Saint-Lambert, Pierre, le Duc de la Rochefoucauld, le Marquis de Condorcet, de Kéralio, Daubenton, Mauduyt, Dufaulx, qui l'ont tant regretté. J'oſerai ajouter mon nom à une liſte ſi honorable; en l'oubliant, j'offenſerois à-la-fois l'amour-propre & l'amitié.

Pluſieurs de ceux que j'ai nommés ont reçu de M. Watelet une marque particulière d'affection : il a lui-même deſſiné & gravé leurs

(1) Recueil de quelques ouvrages de M. Watelet, à Paris, chez Prault, Imprimeur du Roi, quai des Auguſtins, *in*-8°., 1784.

(2) Cahuzac a mis cette piéce en vers, & quoique la fleur de pluſieurs détails ſe ſoit flétrie ſous ſa main, le public revoit toujours cet ouvrage avec plaiſir. *Note de l'Editeur.*

portraits. Cette manière de s'occuper de ſes amis, en ſe pénétrant de leur image, a quelque choſe de tendre qu'il n'appartient qu'aux ames délicates & pures d'inſpirer ou de reſſentir.

N'eſt-ce pas ici le lieu de parler de l'*Eſſai ſur les Jardins* (1), ouvrage que dictèrent à M. Watelet les plus agréables ſouvenirs? A des vues très-philoſophiques ſur les progrès des arts, l'auteur a joint dans cet écrit des préceptes ingénieux ſur les décorations des jardins de toute eſpèce; mais ce que l'on y remarque avec plus d'intérêt, c'eſt le tableau de ſa vie dans l'aſyle champêtre où il devoit à ſes amis le bonheur & l'hoſpitalité : aſyle devenu fameux par les beautés de ſon ſite & de ſes diſpoſitions, & où la nature fut toujours reſpectée; aſyle viſité par les grands, habité par les muſes, célébré par le chantre aimable des jardins (2), & qui fut la retraite d'un ſage. Le cours & la limpidité des eaux, la fraîcheur & le ſilence des grottes, des fleurs éparſes ſur des terreins incultes, & l'aſpect de quelques ruines accompagnées d'inſcriptions en vers harmonieux & doux, y rappelloient ce que valent, dans le ſein de l'amitié, la liberté, le repos & le temps.

Se pouvoit-il que les jours de M. Watelet continuaſſent juſqu'à leur terme d'être heureux & ſereins? un évenement imprévu troubla ce

(1) A Paris, chez Prault, Imprimeur du Roi, quai des Auguſtins, 1774.

(2) Tel eſt cher Watelet, mon cœur me le rappelle,
Tel eſt le ſimple aſyle, où, ſuſpendant ſon cours,
Pure comme tes mœurs, libre comme tes jours,
En canaux ombragés la Seine ſe partage,
Et viſite en ſecret la retraite d'un ſage.
Ton art la ſeconda; non cet art impoſteur,
Des lieux qu'il croit orner hardi profanateur.
Digne de voir, d'aimer, de ſentir la nature,
Tu traites ſa beauté comme une Vierge pure
Qui rougit d'être nue & craint les ornemens.

Les jardins, Poëme par M. l'Abbé Delille, Chant 3.

Digitized by Google

calme en le privant d'une grande partie de ſa fortune. Le bon uſage qu'il en avoit ſu faire rendit ſes regrets légitimes & touchans. Les jeunes artiſtes dont il prévenoit les beſoins, & les malheureux qu'il ſoulageoit, y perdirent au reſte moins que lui. Ce fut ſur la part qu'il s'étoit reſervée qu'il fit le plus de retranchemens. L'eſtime publique ne l'abandonna point dans ce revers, des amis puiſſans lui donnèrent des preuves de leur zèle; un entr'autres, que ſes bienfaits déſigneront aſſez, lui prodigua toutes les conſolations d'une ame affectueuſe & tendre, auxquelles il joignit des ſecours qu'il eſt rare que les hommes de ſon rang donnent à ceux de l'état de M. Watelet.

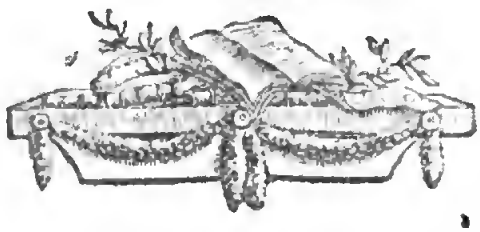
C'eſt ſur-tout dans les tempéramens foibles & ſenſibles que le chagrin appelle la ſouffrance à laquelle ſuccèdent la langueur & le dépériſſement. M. Watelet s'apperçut, dans ſes dernières années, que le travail des lettres le fatiguoit beaucoup; il y ſubſtitua celui des arts. Tantôt il deſſinoit; tantôt il gravoit à la manière de Rembrandt, dont il ſe flattoit d'avoir découvert le procédé, dont au moins il ſavoit rendre quelques effets. S'étant affoibli davantage, il ſe contenta de modeler en cire; plus foible encore, il parcouroit ſes porte-feuilles, il converſoit avec de jeunes artiſtes dont le feu le ranimoit, & proportionnant toujours ces nuances de plaiſir à l'état de ſes forces, il ne ceſſa d'en goûter les charmes qu'au moment où ſes ſens refuſèrent de lui en tranſmettre les impreſſions. Il s'éteignit ainſi d'une manière inſenſible au milieu de ces jouiſſances, & il expira ſans douleur, en croyant s'endormir, le 12 Janvier 1786.

Sa mort fut auſſi douce que ſa vie avoit été tranquille. Tous ceux qui l'ont connu ſavent que ſa modération étoit grande, mais on ne ſait pas aſſez que cette modération fut moins un préſent de la nature, dont il avoit reçu une ame très-active, que l'ouvrage d'une raiſon ſévère qui en avoit de bonne heure réprimé les mouvemens. Cette ſurveillance s'appliqua ſucceſſivement à toutes ſes paſſions dont il redoutoit

les tranſports, & auxquelles il ſembloit qu'il craignît de s'abandonner. Il s'étoit interdit tout projet de fortune, d'ambition & de gloire; auſſi ne chercha-t-il dans l'étude que des plaiſirs & non des ſuccès. Son amour-propre n'offenſa jamais celui des autres; il ne troubla l'amitié par aucun ſentiment inquiet. On aimoit à s'entretenir avec lui, parce qu'il ſavoit écouter, & ſur-tout parce qu'en répandant un grand intérêt, il ne ſongeoit point à s'emparer des ſuffrages. Ses obſervations ne déplaiſoient point, parce qu'il étoit indulgent & juſte : toujours calme, jamais indifférent, quoiqu'il eût l'air de s'oublier lui-même, ſon plus grand bonheur étoit de croire que ſes amis ne l'oublioient jamais, & ce caractère n'étoit point un maſque dont il ſe couvrit. M. Watelet étoit le même dans tous les lieux & pour tous les hommes. Plus on le voyoit, plus on ſentoit le prix de cette longue habitude de ſe vaincre qui mène infailliblement à la vertu, de cette conſtance dans les goûts, de cette ſimplicité dans les mœurs qu'expriment ſi bien les vers ſuivans, où il s'eſt peint lui-même, & par leſquels je terminerai cet éloge :

Conſacrer dans l'obſcurité
Ses loiſirs à l'étude, à l'amitié ſa vie;
Voilà les jours dignes d'envie;
Être chéri, vaut mieux qu'être vanté. (1)

(1) Eſſai ſur les Jardins, pag. 151.



AVERTISSEMENT.

Nous mettons à la tête de ce volume des Beaux-Arts le proſpectus général qui a été publié lorſque nous avons propoſé une édition *in-4°* à trois colonnes & *in-8°* à deux colonnes, dont le public n'a point voulu; le proſpectus *in-4°* à deux colonnes, de l'édition actuelle, & les avis particuliers que nous avons publiés à chaque livraiſon. Comme la plupart n'exiſtent plus, nous avons eu nous-mêmes aſſez de peine à en raſſembler un exemplaire, & les Souſcripteurs nous en demandant tous les jours, nous renverrons déſormais à ce volume les perſonnes qui en déſireront. Il étoit néceſſaire de conſerver ce proſpectus général, parce qu'il contient le plan de travail pour l'Encyclopédie méthodique & les proſpectus de chacune des parties de l'Ouvrage. Les avis particuliers ſerviront à faire connoître, en tout temps, les mouvemens & les variations que les circonſtances ont occaſionnés dans cette grande machine.

Noms des Auteurs de la première édition de l'Encyclopédie, & du supplément.

MESSIEURS,

ADANSON.
ARNAUD.
BAREAU DUBOURG.
BARRAT.
BARTHÉS.
BEAUZÉE.
BEGUILLET.
BELLIN.
BERNOUILLY (J.).
BERTHOUD (FERD.).
BLONDEL.
BONNET.
BORDEU.
BOUCHAUD.
BOUCHER.
BOUCHER D'ARGIS.
BOUILLER.
BOUILLET.
BOULANGER.
BOURGELAT.
BUISSON.
CADET.
CARA.
CHABROL.
CHARPENTIER.
CHOQUET.
COURTEPÉE.
D'ABBES.
D'ALEMBERT.
D'ANVILLE.
D'ARGENVILLE.
DAUBENTON.
DAUBENTON DE MONTBART.
D'AUMONT.
D'AUTHVILLE.
DE BROSSES (le P.).
DE CAHUSAC.
DE CARBOIS.
DE CASTILLON.
DE CASTILLON (F.).
DE COMPTS.
DE CONDORCET.
D'HOLBAC (le Baron).
DE HALLER (le Baron).
DE LA CHAPELLE (l'Abbé).
DE LA CONDAMINE.
DE LA COUDRAYE (le Chev.).
DE LA FOSSE.
DE LA GRANGE.
DE JAUCOURT.
DE LAIRE.
DE LA LANDE.
DE LA MOTHE-CONFLANS.
DE LA ROSIERE.
DE LEYRE.
DE MAHIS.
DE MARGENCY.
DE MORVEAU.
DE PAW.
DE PRADES.
DE PUISIEUX.
DE RATTE.
DE SACY.
DE SAUVAGES (l'Abbé).
DESLANDES.
DESMAREST.
DE SULZER.
DE TRESSAN (le Comte).
DE TSCHOUCHY (le Baron).
DE VAUGONDY.
DE VIENNE.
DE VILLIERS.
DE VOLTAIRE.
D'HÉROUVILLE (le Comte).
DIDEROT.
DODART.
DOUCHET.
DOUET.
DUCLOS.
DUPOUR.
DU MARSAIS.
DUPIN.
DURAND.
EIDOUS.
ENGEL.
EULER.
FAIGUET.
FAVRE.
FORBONAIS.
FOURNIER.
GENSON.
GOUSSIER.
GRUMWAL.
GUENEAU.
HILL.
LA BASSÉE.
LA FOSSE.
LANDOIS.
LAURENT.
LAVIROTTE.
LE BLOND.
LE FEBVRE.
LE MONIER.
LENGLET DU FRESNOY (l'Abbé).
LE ROMAIN.
LE ROY.
LE ROY (J. B.)
LE ROY, *Médecin.*
LES LIBRAIRES ASSOCIÉS.
LIÉBAUT.
LONGCHAMP.
LOUIS.
MABILE.
MAGIMEL.
MAIRAN.
MALLET.
MALLET (l'Abbé).
MALOUIN.
MARET.
MARMONTEL.
MONDORGE.
MONNOYE.
MONTESQUIEU.
MONTIGNY.
MORAND.
MORELLET (l'Abbé).
NECKER.
PAPILLON.
PARIS DE MEYZIEU.
PENCHENIER.
PERINET D'ORVAL.
PERRONET.
PESSELIER.
PESTRÉ.
PICHARD.
PREVOST.
QUESNAY.
RALLIER DES ORMES.
ROBINET.
ROGEAU.
ROGER (l'Abbé).
ROMILLI.
ROUELLE.
ROUSSEAU (J. J.).
TARIN.
TOUSSAINT.
TURGOT.
TURPIN.
VANDENESSE.
VAUCANSON.
VENEL.
WATELET.
YVON.

ENCYCLOPÉDIE

PAR ORDRE DE MATIERES,

OU

BIBLIOTHEQUE COMPLETE

DE TOUTES LES CONNOISSANCES HUMAINES.

La methode des Dictionnaires, inconnue à l'antiquité, eſt d'une utilité qu'on ne peut conteſter; ils ſont faits pour être le dépôt des Sciences, & l'Encyclopédie imaginée par MM. D'ALEMBERT & DIDEROT, achevée par eux & par leurs Aſſociés, avec tant de ſuccès, malgré ſes défauts, en eſt un aſſez bon témoignage.

VOLTAIRE, Q. ſur l'Ecycl. p. 278, T. III, & Mélanges.

UNE édition de l'ENCYCLOPÉDIE, par ordre de matières, eſt ſans doute une entrepriſe utile; mais l'époque de ſon exécution eſt le moment qu'il faut ſaiſir pour donner à ce grand ouvrage toute la perfection dont il eſt ſuſceptible. Cette perfection conſiſte principalement dans l'enſemble & l'accord de ſes différentes parties. Dans toutes les éditions de l'Encyclopédie, publiées juſqu'à ce jour, les matériaux qui la compoſent ſont accumulés & confondus, & n'ont d'autre ordre que celui de l'alphabet. Les objets les plus diſparates ſe touchent, ſe heurtent, & ſe ſuccèdent bruſquement. Les parties de cet enſemble ſont briſées & rejettées à des diſtances éloignées. La chaîne en eſt par-tout interrompue: enfin il naît de ce mélange un déſordre dans les choſes & dans les idées, qui égare le lecteur, & qui ne lui laiſſe aucun fil pour ſe guider dans ce vaſte labyrinthe.

Le projet d'une Encyclopédie univerſelle, raiſonnée & méthodique, rangée par ordre de matières, *de laquelle on feroit diſparoître l'ordre alphabétique*, quoique très-ſéduiſant dans la ſpéculation, eſt cependant impraticable dans l'exécution, parce que l'Encyclopédie étant un dictionnaire, on ne peut pas tirer des traités didactiques de ce genre d'ouvrage, quelque parfaits qu'ils puiſſent être d'ailleurs: qu'on prenne, par exemple, le Dictionnaire de Chimie de M. Macquer (1), qui paſſe pour le meilleur ouvrage de ce genre; celui qui entreprendroit d'en faire diſparoître l'ordre alphabétique pour n'en compoſer qu'un Traité de Chimie, n'en feroit qu'un ouvrage imparfait, parce que l'Auteur n'a point diſpoſé & travaillé ſes matériaux dans cette vue, ni pour cet objet: il en eſt de même de toutes les parties de l'Encyclopédie. On peut en tirer des Dictionnaires généraux & particuliers, les compléter, les corriger, leur donner toute la perfection dont ce genre d'ouvrage eſt ſuſceptible; mais on ne feroit que des ouvrages imparfaits, ſi l'on entreprenoit de faire de chacune des parties autant de Traités ſuivis, deſquels on feroit diſparoître l'ordre alphabétique.

Non ſeulement c'étoit une néceſſité de ne faire de l'Encyclopédie que des Dictionnaires particuliers; mais quand la raiſon de néceſſité n'eût point exiſté, une Encyclopédie diviſée par ordre de matières, dont chaque partie ſeroit un Traité ſuivi de ſcience ou d'art, ne pourroit être qu'un ouvrage imparfait & très-dangereux à tenter. Dans ce dernier plan, il faudroit donc refaire une nouvelle *Hiſtoire Naturelle*. Il faudroit de même refaire des ouvrages *ſuivis* ſur tous les objets des connoiſſances humaines: mais n'avons-nous pas ſur l'Hiſtoire Naturelle le bel ouvrage de M. le Comte de Buffon, & une foule de livres excellens ſur la Phyſique, la Juriſprudence, la Médecine, la Chirurgie, l'Anatomie, l'Art Militaire, la Théologie, &c. &c.? & peut-on eſpérer de faire mieux en ce genre que ce qui eſt fait ſur tous ces objets? Suppoſons toutefois que ce projet fût praticable, quelle utilité réelle en réſulteroit-il pour le public? Il auroit un plus grand nombre de traités didactiques ſur chaque ſcience; mais ces ouvrages ne pourroient point remplacer, même en leur ſuppoſant des tables bien faites, l'utilité, l'avantage, & la commodité des dictionnaires, qui, par le plan ſur lequel ils ſont exécutés dans cette nouvelle Encyclopédie, comme on le détaillera

(1) Et cependant M. Macquer, dans ſa nouvelle édition, convient lui-même que ſon ouvrage n'eſt réellement point un Dictionnaire: la grande longueur de beaucoup d'articles le fait rentrer, *en grande partie*, dans la claſſe des Traités, dont les objets ſont ſuivis & liés les uns aux autres.

Digitized by Google

plus bas, & par les tableaux d'analyſe qui ſeront à leur tête, preſenteront comme autant de Traités ſuivis & complets de chaque ſcience ou art; de ſorte qu'on a tout à la fois l'Encyclopédie par ordre de matières & par ordre alphabétique. Cette ſeule raiſon auroit ſuffi pour nous déterminer au parti que nous avons pris; mais elle n'eſt pas la ſeule qui devoit nous y engager. Nous avons, ainſi que nous le diſions ci-deſſus, une foule d'excellens traités didactiques ſur toutes les parties des ſciences & des arts; mais ſi l'on en excepte le dictionnaire de Chimie de M. Macquer, le répertoire univerſel de Juriſprudence de M. Guyot, &c., & quelques autres dictionnaires, en bien petit nombre, comme le dictionnaire du Commerce, celui de Médecine, dont les éditions manquent depuis plus de dix ans, nous n'avons point dans notre langue de dictionnaires bien faits ſur toutes les autres parties des connoiſſances humaines; & on pourra s'en convaincre en liſant la liſte de ceux que nous offrions au public: car il ne faut pas compter une foule d'ouvrages qu'on a publiés dans ces derniers temps ſous toutes ſortes de formats, & auxquels on a donné le nom de dictionnaires portatifs (*); preſque tous ne ſont que des compilations modernes, extraites mot pour mot d'autres livres, faites ſans plan, ſans vue, ſans méthode, par des écrivains obſcurs & mercenaires, auxquels il eſt impoſſible de prendre aucune confiance, & que l'on ne peut regarder comme des ouvrages nationaux; & cependant le nombre de ces dictionnaires eſt ſi prodigieux, qu'on nous a propoſé dernièrement un manuſcrit intitulé: *Dictionnaire des Dictionnaires*, &c.

L'Encyclopédie étant un dictionnaire, on ne peut donc changer ſa forme primitive; on ne peut que diviſer ce dictionnaire univerſel en autant de *Dictionnaires Encyclopédiques* qu'il renferme de parties principales; & c'eſt l'objet qu'on ſe propoſe dans l'entrepriſe qu'on annonce. On s'eſt attaché à réduire ces dictionnaires au plus petit nombre poſſible, en groupant les objets qui ont entre eux une analogie ſenſible & qui peuvent s'éclairer, ſe ſoutenir, & s'expliquer par leur rapprochement.

Ainſi, ces dictionnaires particuliers formeront des touts ſéparés dont la collection compoſera l'enſemble de l'Encyclopédie.

Il eſt aiſé de voir que la nouvelle Encyclopédie, arrangée de la manière que l'on vient de l'expoſer, & diſtribuée en autant de dictionnaires que l'arbre des connoiſſances humaines a de branches eſſentielles & capitales, aura tous les avantages de l'ancienne Encyclopédie, ſans en avoir les défauts. Elle formera le recueil le plus riche, le plus vaſte, le plus intéreſſant, le plus exact, le plus complet & le mieux ſuivi qu'on puiſſe déſirer, puiſqu'elle réunira avec ordre ce que renferment de connoiſſances réelles pluſieurs milliers de volumes, ſans en copier aucun, dont la recherche ſeroit pénible & ſouvent infructueuſe, la lecture impoſſible & le prix énorme.

Le célèbre Bacon, qui a donné la première idée de cet ouvrage, ne ſe propoſoit pas d'en faire un ſeul dictionnaire; il ſavoit que cette forme trop générale qui ſépare ce qui devroit être joint, qui rapproche ce qui devroit être ſéparé, qui mêle les ſciences les plus ſublimes avec les métiers les plus médiocres, n'étoit point propre à ſon plan.

Supérieurs à Bacon & placés dans un ſiècle plus éclairé, MM. d'Alembert & Diderot entreprirent ce qu'il n'avoit fait que projeter. Ces deux grands philoſophes ſavoient bien que la nomenclature n'étoit *convenable qu'aux ſeuls ouvrages qui ne traitent qu'une matière*, comme cela a lieu dans cette édition; & ils n'ignoroient pas combien cette même nomenclature avoit d'inconvéniens pour un recueil qui embraſſoit toutes les matières; mais croyant ne faire que dix volumes, ces inconvéniens leur parurent ſupportables. Malgré cela, il n'en ſera pas moins vrai qu'un des plus beaux monumens de l'eſprit humain eſt dû à leurs travaux; & bien loin de chercher à leur en enlever la gloire, on ſe propoſe de rendre ce monument plus durable, plus digne des regards de la poſtérité, en perfectionnant ſa conſtruction, complétant toutes ſes parties, & donnant au tout une meilleure forme.

Pour donner au public une idée de ce qui reſte à faire, ſi l'on veut porter ce grand ouvrage à ſa perfection, nous allons citer le jugement que M. Diderot, principal éditeur, en a lui-même porté.

« L'imperfection de l'Encyclopédie a pris ſa » ſource dans un grand nombre de cauſes diverſes. » On n'eut pas le temps d'être ſcrupuleux ſur le » choix des travailleurs. Parmi pluſieurs hommes » excellens, il y en eut de foibles, de médiocres, » & de tout à fait mauvais; de là cette bigarrure » dans l'ouvrage, où l'on trouve une ébauche » d'écolier à côté d'un morceau de main de maî- » tre; une ſottiſe voiſine d'une choſe ſublime; une » page écrite avec force, pureté, chaleur, juge- » ment, raiſon, élégance, au verſo d'une page » pauvre, meſquine, plate, & miſérable. Les » uns travaillant ſans honoraires, par pur atta- » chement pour les éditeurs & par goût pour » l'ouvrage, perdirent bientôt leur première fer- » veur; d'autres, mal récompenſés, nous en don- » nèrent, comme on dit, pour notre argent; .... » il y en eut qui remirent toute leur beſogne à » des eſpèces de *tartares* qui s'en chargèrent pour » la moitié du prix qu'ils avoient reçu. Les articles » communs à différentes matières ne furent point

(*) Nous en exceptons le Dictionnaire géographique de Voſgien, le Dictionnaire hiſtorique de l'Advocat, & quelques autres qui ſont véritablement des ouvrages eſtimables.

Digitized by Google

» faits, préciſément parce qu'ils devoient l'être par » pluſieurs; on ſe les renvoyoit l'un à l'autre. » L'art de faire des renvois ſuppoſe un jugement » bien précis.... L'on négligea de remplir les ren- » vois qui appartenoient à la partie même dont » on étoit chargé.... On trouve ſouvent une » réfutation à l'endroit où l'on alloit chercher » une preuve.... Il n'y eut aucune correſpon- » dance rigoureuſe entre le diſcours & les fi- » gures, &c. »

Nous ſommes bien éloignés d'adopter en entier ce jugement un peu rigoureux, ſur un ouvrage dont M. Diderot pouvoit ſe croire en droit de faire les honneurs; car ſi l'Encyclopédie, conſidérée dans chacune de ſes parties ſéparées, eſt très-incomplète, il n'eſt pas moins vrai qu'elle renferme une multitude d'articles excellens, faits de main de maître, auxquels il faut bien ſe garder de toucher. Il y a même des parties preſque entières, comme les Mathématiques, la Littérature, les Arts & Métiers mécaniques, qui ſont plus complètes dans l'Encyclopédie que dans aucun autre ouvrage; & on ne doit jamais perdre de vue, en corrigeant & en complétant ce dictionnaire, en lui procurant les degrés de perfection qui lui manquent, qu'il a été compoſé en grande partie par les hommes les plus célèbres de notre nation, & que dans ſon état d'imperfection, il eſt encore, on le répète, un des plus beaux monumens que les hommes, dans aucun temps, aient jamais élevé à la gloire des lettres, des ſciences, & des arts.

Plan de Travail pour l'Encyclopédie méthodique, adopté par MM. les Auteurs & Rédacteurs de cette édition.

Quoiqu'il y ait aujourd'hui plus de vingt mille exemplaires de l'Encyclopédie répandus chez les nations civiliſées, par les éditions qui ont été faites à Paris, à Genève, à Lucques, Florence, Lyon, Yverdum, Lauſane; cependant, comme un dictionnaire complet & univerſel des ſciences, des arts, & des métiers ſera néceſſaire dans tous les temps, on ne peut douter qu'une édition de l'Encyclopédie, rangée par ordre de matières, augmentée, corrigée, & perfectionnée dans toutes ſes parties, ne doive avoir du ſuccès & mériter l'approbation & l'accueil de l'Europe éclairée. Mais le ſuccès de cette nouvelle entrepriſe ne peut dépendre que de la perfection réelle de chacune des parties. Pour y parvenir & bien connoître le travail que chacun des gens de lettres qui ſe ſont chargés de la réviſion d'une partie avoit à faire, on a cru néceſſaire de s'aſſurer *de l'état véritable* de tous les articles qui compoſent chacune des parties de ce grand ouvrage. En conſéquence, on a pris deux Encyclopédies *in-folio*, & deux exemplaires des ſupplémens, on a fait couper tous les articles, & en réuniſſant ceux qui ont rapport au même objet, on a formé un nombre de parties principales; chacune de ces grandes parties forme un dictionnaire ſéparé, qui, n'étant point confondu avec les autres, permet que l'homme de lettres, le ſavant chargé de ſa rédaction, juge de l'imperfection de la nomenclature & des défauts de chacun des articles qui le compoſent; il n'eſt point obligé de lire vingt-un volumes *in-folio*, il n'eſt point accablé ſous le poids de la maſſe entière. Pour éviter le défaut d'ordre & de concert qui a régné dans la première édition de l'Encyclopédie, il étoit auſſi néceſſaire que les nouveaux rédacteurs s'étendiſſent & travaillaſſent ſur un plan commun.

La première & la principale attention de chaque auteur a été de circonſcrire ſon objet, de bien connoître les limites dans leſquelles il a dû ſe renfermer, & de dreſſer le plan de la ſcience ou de l'art dont il s'eſt chargé; ſans cette attention, il ſe ſeroit expoſé à comprendre dans ſon travail des objets qui doivent être traités par d'autres coopérateurs, & à faire nombre de doubles emplois. Le dictionnaire de Phyſique, par exemple, ne contiendra que les articles qui appartiennent directement à la Phyſique, parce que tous les autres articles qui ont avec la Phyſique un rapport plus ou moins éloigné, ſe trouveront dans les dictionnaires des ſciences auxquels ils appartiennent directement, & qui ſeront eux-mêmes partie de l'*Encyclopédie par ordre de matière*. Ainſi, le dictionnaire de Phyſique ne contiendra aucune notion élémentaire de Mathématiques, d'Aſtronomie, aucun terme de Chimie, d'Anatomie, de Phyſique céleſte, puiſque chacun de ces objets ſera traité ſéparément dans les parties de Mathématiques, de Chimie, d'Anatomie, &c.

Il n'y a que des hommes très-inſtruits qui puiſſent parfaitement connoître les limites de la ſcience dans leſquelles ils doivent ſe renfermer. Ces limites ont été quelquefois difficiles à ſaiſir, parce qu'il y a des connoiſſances, comme celles des ſciences économiques, qui embraſſent tout ce que l'on veut, & dont le circuit n'a jamais été bien déterminé: il a fallu néceſſairement fixer ces limites dans cette nouvelle édition, pour ne rien confondre, ne pas ſe répéter; & ces opérations préliminaires, qui ont été arrêtées avec les auteurs, font connoître qu'il étoit néceſſaire qu'ils s'accordaſſent & s'entendiſſent pour mettre, dans tout le cours de cet ouvrage, de l'unité, de l'ordre,

Digitized by Google

& de l'harmonie dans l'exécution des différentes parties de cette grande entrepriſe.

Quelques détails ſur les objets qui pouvoient être communs à pluſieurs ſciences, feront voir combien il étoit néceſſaire que les rédacteurs s'entendiſſent, & ſur les choſes, & ſur les noms, & ſur les mots, afin d'éviter les doubles emplois & les répétitions.

La Minéralogie, par exemple, qui traite des productions du règne minéral, eſt bien diſtincte de la ſcience qui traite du règne végétal & du règne animal; cependant la plupart des objets de la Minéralogie ſont communs avec la Metallurgie, la Chimie, la Matière médicale; un dictionnaire de Minéralogie, qui ne ſeroit pas partie de l'Encyclopédie méthodique, devroit embraſſer tous ces objets; mais comme on traitera particulièrement de la Chimie, de la Métallurgie, &c., dans les dictionnaires particuliers, qui ſont eux-mêmes partie de l'Encyclopédie par ordre de matières, on n'auroit pu en parler dans le dictionnaire Minéralogique, ſans ſe répéter. Il étoit donc bien néceſſaire de connoître exactement les limites dans leſquelles la Minéralogie doit être renfermée. La Chimie ne traite des minéraux, que pour connoître la nature de leurs parties intégrantes; on emploie, pour y parvenir, les diſſolvans les plus actifs, le feu, les acides. Le Minéralogiſte ne conſidère les métaux que dans leur état naturel; il les juge, les compare ſur leurs rapports extérieurs; il cherche leur origine dans le ſein de la terre; il obſerve leur accroiſſement, leur dépériſſement. Un dictionnaire de Minéralogie, faiſant partie de l'Encyclopédie méthodique, ne doit donc comprendre que les noms & les dénominations qui déſignent les minéraux dans leur état naturel.

Le métallurgiſte diffère du minéralogiſte, en ce qu'il n'a en vue que les métaux & les demi-métaux. Son travail s'étend ſur toutes les mines métalliques; il obſerve leurs indices ſur la ſurface de la terre; il ſuit leurs veines, leurs filons dans toutes leurs directions. Un laboratoire de Chimie ſuffit pour la Docimaſie, qui eſt l'art d'eſſayer les mines en petit; le Métallurgiſte travaille ſur les grandes maſſes, &c. Son laboratoire, ce ſont les volcans, les montagnes, les antres profonds, les entrailles de la terre, le fond des vaſtes mers, en un mot, la ſurface du globe.

Il en eſt de même de la matière médicale, qui comprend la deſcription des drogues employées par les médecins. Le minéralogiſte doit donner les noms des drogues ſimples tirées du règne minéral, mais il ne faut pas qu'elles y ſoient décrites relativement au choix que les apothicaires en font pour la Pharmacie.

Un des défauts de l'ancienne Encyclopédie eſt dans l'imperfection de la nomenclature; on n'y trouve preſque jamais ce qu'on y cherche? il y a des ſciences où elle eſt imparfaite de plus des trois quarts; comme la Marine, &c. Il a donc fallu que chaque coopérateur compît dans ſon plan de travail la nomenclature la plus exacte de tous les mots qu'il doit traiter. On y eſt parvenu, en cherchant dans les ouvrages originaux, qui ont été publiés ſur la ſcience que traite chaque rédacteur, tous les mots qui ont pu échapper aux premiers auteurs de l'Encyclopédie.

Une autre attention, non moins importante que la précédente, concerne les mots communs à pluſieurs ſciences & arts, & qui ſont tout à la fois du domaine, ſoit du géomètre, ſoit du phyſicien, ſoit du naturaliſte & du chimiſte. L'article *Air*, par exemple, ſera également traité par le chimiſte, le phyſicien, le medecin; tous doivent en parler, mais tous doivent le faire différemment, & ſans ſe répéter. Le chimiſte parlera de la décompoſition de l'air & de ſes différentes eſpèces. Le phyſicien l'enviſagera comme élément, & parlera des differentes expérienees auxquelles on le ſoumet; il doit le conſidérer comme un des grands moyens que la nature emploie, ſoit comme reſſort de la végétation, ſoit comme une des principales cauſes des météores & des vents; le médecin conſidère plus particulièrement l'air, par rapport à ſa ſalubrité, à ſon action ſur le corps humain, à ſa quantité dans les alimens.

Non ſeulement on s'eſt attaché particulièrement à compléter la nomenclature de chaque partie; mais afin de ne laiſſer échapper aucun des mots communs ou équivoques, on a d'abord dreſſé une table exacte de ces derniers mots, extraite de l'Encyclopédie, de ſon ſupplément, des Queſtions ſur l'Encyclopédie, où il y en a un grand nombre, & de la table de ces noms, inſérée dans le trentième volume du grand Vocabulaire, dont la liſte des mots eſt beaucoup plus conſidérable que celle d'aucun dictionnaire; & on a communiqué aux auteurs de l'Encyclopédie méthodique cette table des mots communs & équivoques, afin que chacun d'eux connût d'abord ceux qui étoient de ſon objet & de ſon plan. Avec toutes ces attentions, nous ne croyons pas qu'aucun mot de la langue puiſſe échapper dans cette Encyclopédie.

Dans cette nouvelle édition on évitera le ſeul reproche, peut-être fondé, qu'on a pu faire juſqu'à préſent aux dictionnaires. On les regarde comme des ouvrages ſuperficiels, qui ſont plus faits pour être conſultés, que pour être étudiés. Ce reproche eſt fondé en général, mais non pas pour tous les dictionnaires. Nous en pourrions citer pluſieurs, qui ſont des traités complets de la ſcience qu'ils embraſſent, & c'eſt ce qu'on ſe propoſe dans cette nouvelle édition de l'Encyclopédie. Chaque dictionnaire ſera complet dans ſon genre, & comprendra tout ce qu'il y a de vrai, d'utile, de réel dans la ſcience ou l'art qu'il a pour objet. Dans l'ancienne Encyclopédie on n'a pas donné aſſez d'étendue aux articles de toutes les connoiſſances utiles, & on en a donné beaucoup trop

Digitized by Google

aux planches. Ceux qui ont lu ce grand ouvrage, ſavent qu'il arrive ſouvent que l'on ne trouve pas ce que l'on y cherche. Non ſeulement la nomenclature y eſt imparfaite, mais il y a des milliers d'articles de peu d'utilité, qui ſont d'une longueur demeſurée, & une infinité d'autres très-utiles, ſur leſquels on trouve à peine quelques lignes. Il eût été très-utile de travailler à de nouveaux dictionnaires, ſi chacun d'eux ne devoit pas l'emporter ſur ceux que nous poſſédons. Leur étendue doit donc être déterminée ſur leur utilité, ſur l'état actuel de la ſcience, & ſur les progrés qu'elle a faits.

Quant à la maniére de traiter chaque article, on ne pouvoit rien preſcrire en particulier ſur cet objet : mais la table générale de tous les objets que chaque dictionnaire doit embraſſer, étant dreſſée, il étoit facile de diſtinguer dans cette table les mots principaux de l'art & de la ſcience, les rapports & l'analogie qu'ils ont entre eux : c'eſt par ce travail préliminaire, auquel chacun des rédacteurs s'eſt aſſujetti, qu'ils ont pu connoître, ſans ſe tromper, les mots qui n'exigent qu'une ſimple définition, & ceux qui étant, pour ainſi dire, la clef de l'art ou de la ſcience, doivent être traités avec l'étendue convenable, puiſqu'une foule de mots leur ſont ſubordonnés.

Aux articles, par exemple, de la Minéralogie, les mots, *ſuc lapidifique*, *concrétion*, *minéraliſation*, &c., ſont les principaux de cette ſcience ; il faut donc les traiter avec une certaine étendue, & donner un précis des opinions des meilleurs auteurs ſur chacune des opérations de la nature. Il en eſt de même, en Chimie, des mots *métaux*, *métalliſation*, *acides*, &c.

Chaque traité contiendra des définitions claires, nettes, & préciſes de tous les termes de la ſcience ou de l'art ; une expoſition très-ſuccincte des différens ſyſtêmes ; & à l'article qui indiquera la ſcience qu'on traite, on donnera une idée générale des principaux objets de cette ſcience, on y ſera mention des meilleurs auteurs, & on ſera l'hiſtoire abrégée de la ſcience, afin de faire connoître les progrès ſucceſſifs qu'elle a faits. Le grand art, dans une pareille entrepriſe, eſt d'être concis, ſerré, de dire beaucoup en peu de mots, d'éviter les répétitions, les ſuperfluités. Le ſtyle, en général, doit être ſimple, clair, & toujours relatif au ſujet. Chaque choſe doit avoir ſon coloris, & l'on conçoit que la Littérature exige un autre ton que la Marine ou l'Art Militaire.

Chacun de ces dictionnaires ſera précédé de diſcours préliminaires, leſquels ſeront ſuivis de tableaux d'analyſes, qui indiqueront l'ordre encyclopédique de tous les mots de chaque dictionnaire. M. d'Alembert a fait voir, dans le diſcours qui eſt à la tête de la première édition de l'Encyclopédie, en quoi conſiſtoit l'ordre encyclopédique, & de quelle maniére il pouvoit s'allier avec l'ordre alphabétique ; mais s'il a prouvé que cette liaiſon fût poſſible pour un dictionnaire qui renferme, *pêle-mêle*, toutes les connoiſſances humaines, combien n'eſt-il pas plus facile de la réaliſer dans des dictionnaires qui chacun n'embraſſent qu'un ſeul objet, & qui, étant précédés de tableaux analytiques, dans leſquels l'ordre des mots & des choſes eſt indiqué, rendent l'uſage de ces dictionnaires auſſi commode que s'ils étoient des traités ſuivis & particuliers de chaque ſcience ou art ? La diviſion que nous avons adoptée ne nuit donc pas à l'ordre encyclopédique. Dans la premiére édition de l'Encyclopédie, on a employé trois moyens pour concilier l'ordre alphabetique avec l'ordre encyclopédique ; le ſyſtême figuré qui eſt à la tête de l'ouvrage ; la ſcience à laquelle chaque article ſe rapporte, & la maniére dont l'article a été traité, en mettant d'ordinaire à chaque mot le nom de la ſcience ou de l'art dont il dépend. Dans l'édition actuelle, on n'a employé qu'un ſeul moyen, mais beaucoup plus ſimple, plus naturel ; c'eſt de mettre à la tête de chaque dictionnaire l'ordre dans lequel les mots doivent être lus, comme ſi chaque dictionnaire n'étoit qu'un traité didactique. Par ce moyen, le lecteur voit, pour ainſi dire, d'un ſeul coup-d'œil le tableau de chaque ſcience, & la liaiſon de tous les mots qui y ont rapport, ou plutôt de toutes les idées qui en ſont les élémens.

L'art des renvois ſuppoſe un eſprit juſte & méthodique ; mais il faut bien prendre garde de ne pas trop les multiplier. Ils deviennent preſque inutiles pour pluſieurs dictionnaires dans cette nouvelle édition, puiſqu'on mettra à la tête de chaque ouvrage le *tableau*, ou l'*ordre dans lequel on doit lire les principaux articles de chaque dictionnaire*, *comme ſi c'étoient des traités ſuivis*. Ainſi, le lecteur, en parcourant ce tableau, verra d'un ſeul coup-d'œil & ſans être obligé de recourir à des renvois toujours incommodes, qu'en Phyſique, par exemple, après le mot *mouvement*, on doit lire les mots *viteſſe* (1), *puiſſance*, *force*, *force d'inertie*, *force motrice*, *force morte*, *force vive*, *force projectile*, *lois de la nature*, *lois du mouvement*, *choc des corps*, *communication du mouvement*, *&c.* De ſorte que le renvoi ne devient néceſſaire, que quand le mot n'eſt pas déſigné dans le tableau. Dans tous les cas, ſi on l'indique, on ſera exact à l'y placer. L'ancienne Encyclopédie fourmille d'omiſſions à cet égard.

Une autre attention qu'auront les rédacteurs, c'eſt de ne renvoyer qu'à l'ouvrage même, & non à d'autres ; une Encyclopédie devant eſſentiellement, & par ſa nature, contenir le ſyſtême entier

(1) Si on recherchoit ces mots dans l'ancienne Encyclopédie, on ſeroit obligé d'ouvrir tous les volumes *in-folio* : ces matiéres étant réunies, le lecteur n'eſt obligé de recourir qu'au volume qui les renferme, & cet exemple fait ſentir d'une maniére bien convaincante l'utilité & la commodité d'une Encyclopédie par ordre de matiéres.

Digitized by Google

plir, ſoit au moyen des ſources que nous venons d'indiquer, ſoit par notre propre travail.

1°. On s'attachera ſcrupuleuſement à former une nomenclature complète de tous les termes qui appartiennent aux différentes branches des Mathématiques.

2°. On ſera une révision très-exacte de tous les articles de l'ancienne Encyclopédie & des ſupplémens ; on complettera ou on refera entièrement à neuf ceux de ces articles qui en auront beſoin.

3°. Nous traiterons, avec le plus grand ſoin, tous les objets de curioſité ou d'utilité, comme, par exemple, le calcul des probabilités dans les jeux de haſard, les machines hydrauliques, les canaux de navigation, &c.

4°. Nous mettrons à la tête du dictionnaire un diſcours qui contiendra l'Hiſtoire abrégée des Mathématiques, depuis leur origine juſqu'à nos jours. Ce diſcours, qui fera connoître ce qu'on doit aux grands Hommes qui ont élevé l'édifice des Sciences, pourra intéreſſer les Mathématiciens, & en général tous les lecteurs qui aiment à obſerver la marche & les progrès de l'eſprit humain.

5°. Nous joindrons au diſcours précédent une table ordinale des articles, dans laquelle nous tâcherons d'indiquer, autant qu'il ſera poſſible, l'ordre ſuivant lequel les articles du dictionnaire doivent être lus pour être bien entendus, & pour former un corps méthodique de doctrine.

ASTRONOMIE.

L'ASTRONOMIE, qui eſt aujourd'hui ſi cultivée, ſi recherché, ſi utile, doit occuper une place conſidérable dans le Dictionnaire de Mathématiques.

M. d'Alembert l'avoit fait entrer dans l'Encyclopédie ; mais ce grand Géomètre ayant une partie immenſe à faire dans ce grand Ouvrage, n'avoit pu ſe livrer aux explications ni aux détails de l'hiſtoire & de la pratique de l'Aſtronomie, des méthodes ingénieuſes, & des applications curieuſes de cette belle Science.

Lorſqu'on fit les ſupplémens, M. d'Alembert déſira lui-même qu'un Aſtronome de profeſſion, tel que M. de la Lande, qui venoit de donner un Traité complet d'Aſtronomie en 3 volumes *in*-4°., ſe chargeât de cette branche. Auſſi les ſupplémens contiennent-ils un grand nombre d'articles, dont quelques-uns ſont aſſez étendus; par exemple, la manière de calculer les éclipſes & de trouver l'orbite d'une comète, &c.

Quand on a voulu réunir les articles anciens avec ceux des ſupplémens, il s'eſt trouvé 350 pages *in-folio* d'Aſtronomie. Mais il eût été impoſſible de conſerver les articles ſous cette forme, le rapprochement rendoit trop ſenſible le défaut de cohérence qu'il y a néceſſairement entre des articles faits par deux Auteurs, dans des temps fort éloignés & ſur des plans fort différens. M. de la Lande a donc été obligé de refondre, pour ainſi dire, la partie aſtronomique. Trente ans d'exercice dans toutes les branches de l'Aſtronomie ancienne & moderne, le mettoient dans le cas de ne rien oublier, & de choiſir toujours les méthodes réellement utiles, parmi celles qui ne ſont que curieuſes; de faire connoître les réſultats les plus certains des obſervations les plus récentes, enfin d'aſſigner à chaque choſe le degré de certitude ou de probabilité qui lui convient. L'habitude de profeſſer lui a fourni le moyen d'être très-clair, de prendre les routes les plus ſimples & les plus faciles à ſaiſir pour le commun des lecteurs.

Le mot *Aſtronomie* contiendra l'enſemble & le tableau de toute la ſcience, fait de manière que tous les termes qui ſont en petites capitales, ſont eux-mêmes les articles qu'il faut chercher dans le dictionnaire, pour ſuivre tous les détails de l'Aſtronomie, & en faire un cours complet.

Enfin l'on trouvera dans les principaux articles, 1°. l'hiſtoire des grandes découvertes de l'Aſtronomie ſuivant la marche même des inventeurs; 2°. une idée claire des méthodes qui ont ſervi ou qui ſervent encore à déterminer exactement les circonſtances des mouvemens céleſtes; 3°. les derniers réſultats de toutes les recherches qui, depuis un ſiècle, ont étendu ou perfectionné les connoiſſances des Savans en Aſtronomie.

M. de la Lande s'eſt chargé auſſi des applications de l'Aſtronomie à la Gnomonique, à la Géographie, à la Navigation.

Quant aux calculs des attractions céleſtes qui ont produit tant de volumes de nos plus ſavans géomètres, on ne pouvoit ici que donner une idée des méthodes, & en faire connoître les réſultats, & M. l'Abbé Boſſut s'en eſt chargé.

[II,] *DICTIONNAIRE DE PHYSIQUE; par M. MONGE, Profeſſeur de Phyſique à Mezières, & de l'Académie Royale des Sciences, un volume in-4°.*

IL n'y a pas de Science, ſi l'on en excepte la Chimie, qui ait fait plus de progrès que la *Phyſique* depuis l'édition de l'Encyclopédie, peut-être parce que les efforts des Savans ayant été juſqu'alors dirigés vers les Mathématiques, cette Science étoit, pour ainſi dire, reſtée dans ſon berceau, & que par conſéquent ſes progrès étoient plus faciles; peut-être auſſi parce que d'une part les Phyſiciens ſe ſont trouvés aidés des ſecours d'un plus grand nombre de coopérateurs, & que de l'autre ils ont ſu mettre à profit les nouvelles découvertes de la Chimie & les procédés des Arts.

La *Phyſique* a pour objet les propriétés des corps; parmi ces propriétés, les unes conviennent à toutes les particules de la matière, & les affectent toutes de la même manière; de cet ordre ſont l'étendue, l'impénétrabilité, la mobilité, l'inertie, la peſanteur .... &c.: les autres ne conviennent aux différens corps qu'en tant qu'ils ſont compoſés d'une certaine manière des premiers élémens, quelles que ſoient les ſubſtances auxquelles on puiſſe donner cette dénomination. De là ſuit la diviſion naturelle de cette Science en *Phyſique générale* & en *Phyſique particulière*.

La *Phyſique générale* eſt encore dans le même état où elle étoit à l'époque de la première édition du dictionnaire Encyclopédique: les effets des propriétés générales des corps étant d'ailleurs de nature à être ſoumis au calcul, et les articles de l'Encyclopédie qui ont rapport à ces propriétés, ayant été ou entièrement redigés ou revus par M. d'Alembert, nous ne pouvons mieux faire que de conſerver tous les morceaux dont ce grand génmètre a enrichi cet Ouvrage; nous nous permettrons néanmoins les additions que comporte l'hiſtoire de la Science, & nous rapporterons les opinions de quelques Philoſophes modernes ſur les affections générales de la matière.

Les propriétés particulières des corps réſultent des propriétés & de l'arrangement reſpectif des élémens qui entrent dans leur compoſition; la *Phyſique particulière* doit donc commencer par traiter des premiers élémens. Mais le *Feu*, l'*Eau*, l'*Air*, & la *Terre* doivent-ils être regardés rigoureuſement comme tels, & les principes des corps peuvent-ils être réduits à un nombre auſſi petit?

On ſavoit depuis long-temps que le *Feu* eſt le principe ou la cauſe de la fluidité de tous les corps; mais les découvertes qu'on vient de faire en Phyſique, ſemblent prouver que ce fluide très-rare, le ſeul de tous les corps de la peſanteur duquel nous ne ſoyons pas aſſurés, en eſt en même temps le plus actif, qu'il exerce ſur toutes les matieres du globe une action à laquelle rien ne réſiſte, qu'il ſe combine avec toutes, qu'il peut les diſſoudre toutes, & qu'à meſure qu'il s'unit à elles en plus grande quantité, il leur communique plus éminemment ſes propriétés, & principalement la fluidité, un reſſort plus grand, une denſité & une peſanteur ſpécifique moindres. Les corps dans la compoſition deſquels entre en plus grande quantité la matiere du feu, ſemblent donc devoir être les plus fluides, les plus élaſtiques, les plus rares, & les plus volatils. Notre fonction nous impoſant la loi de rapporter les opinions des différens Phyſiciens, les nôtres mêmes, lorſque nous en aurons de particulieres, avec la plus grande impartialité, nous ne pourrons nous diſpenſer de traiter tout ce qui peut être relatif à cet objet, conformément à ces nouvelles vues; ainſi, les articles *Feu*, *Flamme*, *Chaleur*, *Froid*, *Fluides élaſtiques*, *Thermomètre*, &c. ſeront entièrement refaits.

L'*Eau*, privée juſqu'à un certain point de la matiere du feu, ſe transforme en un corps ſolide & dur, qui ne peut reprendre ſa liquidité que lentement, & en abſorbant une énorme quantité de feu; elle peut ſe diſſoudre en entier dans le fluide igné, changer une ſeconde fois de forme, & devenir un fluide élaſtique & rare; elle exerce la plus grande action ſur la plupart des ſubſtances, & principalement ſur les fluides élaſtiques; elle diſſout les uns, & ſe diſſout completement dans les autres, & elle préſente dans ces différentes combinaiſons les phénoménes analogues à ceux qu'on obſerve ordinairement dans toutes les diſſolutions. C'eſt à ces propriétés de l'Eau, dont quelques-unes n'avoient pas même été remarquées, que ſont dus tous les météores aqueux. Nous ſommes auſſi certains aujourd'hui de la cauſe de la correſpondance entre les variations du baromètre & les changemens de conſtitution de l'atmoſphère, que nous ſommes aſſurés de la peſanteur de l'air. Comme ces obſervations ſont neuves, il eſt néceſſaire que dans notre Dictionnaire les articles ſuivans, *Eau*, *Glace*, *Congélation*, *Ebullition*, *Evaporation*, *Fumée*, *Machine à feu*, *Météores aqueux*, *Pluie*, *Brouillard*, *Roſée*, *Neige*, *Frimas* .... &c., ſoient traités d'une manière abſolument nouvelle.

L'*Eau* entre tous les jours comme principe conſtituant dans la compoſition des corps organiſés, & ne peut ſortir de cette combinaiſon que

par des moyens incapables de la rendre tout entière à la circulation. De là ſuit une diminution lente & continuelle dans le volume des eaux, & leur retraite de deſſus la ſurface du globe. Cette idée que nous devons à un philoſophe dont nous craindrions, en le nommant, d'offenſer la modeſtie, ſera développée aux articles *Eau*, *Organiſme*, &c. . . . .

Les expériences multipliées & nouvelles que l'on a faites ſur une multitude de fluides aériformes, dont on ne ſoupçonnoit pas même l'exiſtence, portent à croire que ces ſubſtances ne ſont point ſimples, & que l'*Air* ne peut être regardé comme un élément proprement dit. Comme peſant & conſtituant l'atmoſphère, ce fluide s'oppoſe à la dilatation des corps, au dégagement des gaz, à l'expanſion des vapeurs; comme élaſtique, il eſt le milieu des ſons: une compreſſion plus grande diminue ſon volume, une plus grande chaleur augmente ſon reſſort; ſes molécules ont des propriétés qu'on pourroit appeler chimiques, & qui cependant doivent trouver place dans un dictionnaire de Phyſique. Il diſſout l'eau dans certaines circonſtances, il l'abandonne dans d'autres; il ſe combine avec la matière de la chaleur, & tranſmet celle de la lumière: pris dans un certain état de pureté, il eſt néceſſaire à la combuſtion, il entretient la vie des animaux, il eſt la cauſe de la chaleur de ceux qui le reſpirent, &c. Quelques-unes de ces vues ſont nouvelles, & nous obligeront à faire des changemens aux articles *Air*, *Atmoſphère*, *Baromètre*, &c., & à refaire à neuf ceux-ci, *Eprouvette*, &c.

Nous traiterons de la nature de la *lumière* conſidérée en elle-même, de l'action qu'elle exerce ſur les différens corps, de celle qu'elle éprouve de la part des différens milieux, de ſon mouvement & de ſon influence ſur les végétaux. Nous expoſerons les phénomènes de la viſion, les effets qui tiennent à la nature propre de l'organe de la vue, & qui ſont indépendans de celle du fluide lumineux; enfin nous établirons les principes de la *Perſpective aérienne*, matière dont on s'eſt peut-être occupé, mais ſur laquelle on n'a preſque rien écrit.

On attribue ordinairement les phénomènes de l'*Aimant* à l'action d'un fluide capable de communiquer du mouvement ſans en perdre, & de ſe diviſer ſans s'affoiblir. Nous examinerons les preuves qu'on a coutume d'employer en faveur de cette opinion, & nous ajouterons à tout ce qui ſe trouve dans l'ancienne Encyclopédie, les nouvelles obſervations ſur les variations diurnes de l'aiguille aimantée, & ſur la correſpondance de ce dernier phénomène avec l'Aurore boréale.

Nous détaillerons enfin tous les phénomènes de l'*Electricité* & les différens ſyſtèmes qu'on a imaginés juſqu'ici pour les expliquer.

Le Dictionnaire raiſonné de Phyſique que M. Briſſon, de l'Académie Royale des Sciences, vient de publier, & qui, étant deſtiné à être vendu ſéparément, a dû contenir beaucoup de choſes qui ne doivent pas entrer dans notre plan, en contient une multitude d'autres très-intéreſſantes, dont nous nous empreſſerons de profiter.

Nous mettrons à la tête du dictionnaire un diſcours qui contiendra l'hiſtoire des découvertes qu'on a ſucceſſivement faites en Phyſique, & des différens ſyſtèmes qu'elles ont fait naître; enfin nous expoſerons l'ordre ſuivant lequel il conviendra de lire les articles principaux de cet ouvrage, pour qu'il puiſſe tenir lieu d'un traité méthodique.

[III.] *DICTIONNAIRE UNIVERSEL ET RAISONNÉ DE MÉDECINE, mis en ordre & publié par M. VICQ D'AZYR, Docteur-Régent & Profeſſeur de la Faculté de Médecine de Paris, de l'Académie Royale des Sciences, & Secrétaire perpétuel de la Société Royale de Médecine, deux à trois volumes in-4°.*

LA Médecine eſt, dans l'ordre encyclopédique, une branche de la Zoologie, laquelle eſt elle-même une diviſion de la Phyſique particulière. Cette ſcience a, comme toutes les autres, ſes faits & ſes obſervations; mais tout, juſqu'à l'art de voir, y eſt difficile; tout y exige une prudence conſommée & le jugement le plus ſain. L'homme eſt lui-même le ſujet de ſes propres expériences; & cette circonſpection, que l'on peut regarder comme la première qualité requiſe dans celui qui exerce la Médecine, doit auſſi caractériſer l'écrivain qui ſe propoſe d'en recueillir & d'en publier les principes. Les fautes de ce dernier ſont même plus graves, puiſqu'elles deviennent une ſource intariſſable de mépriſes dangereuſes pour ceux qui liſent l'ouvrage où l'erreur eſt conſignée.

Cette vérité, qu'on ne doit jamais perdre de vue, lorſqu'on médite un ouvrage ſur la Médecine, ſuffit pour prouver qu'un ſeul homme ne peut ſe charger du travail dont on offre ici le plan. L'importance des objets qu'il doit renfermer eſt ſi grande, que, pour le traiter d'une manière convenable & digne du ſujet, il eſt indiſpenſable d'avoir recours aux lumières des perſonnes de l'art les plus exercées dans chaque partie de cette ſcience. Tel eſt auſſi le projet de l'auteur de ce dictionnaire. Déjà pluſieurs médecins célèbres, qui veulent bien être ſes coopérateurs, ont choiſi différens articles, de

la rédaction desquels ils s'occupent, & à la fin desquels leur nom sera inscrit.

Ce dictionnaire ne contiendra que la Médecine proprement dite, c'est-à-dire, la science qui indique les moyens propres à conserver ou à rétablir la santé. Considérée sous le premier rapport, elle porte le nom d'*Hygiène*, & sous le second celui de *Pathologie*. La première division comprend, 1°. l'*Hygiène proprement dite*, c'est-à-dire, l'art de diriger d'une manière convenable le régime de l'ame & du corps; 2°. celui de corriger & de prévenir dans les enfans les vices de conformation, ou l'*Orthopédie*; 3°. celui de fortifier les membres par différens exercices, ou la *Gymnastique*. Dans la seconde division seront comprises, 1°. l'exposition des maladies, la recherche de leurs causes, & l'examen de leur nature, ou la *Pathologie proprement dite*; 2°. l'examen des symptômes qui les caractérisent, & dont on peut tirer des inductions dans le traitement, ou la *Semeiotique*; 3°. la connoissance des différens moyens curatifs qui peuvent être employés, ou la *Thérapeutique*.

La Médecine Vétérinaire, dont on s'occupe en France avec autant d'activité que de succès, ne sera point oubliée dans ce travail. On y trouvera la description des principales maladies auxquelles les animaux domestiques les plus utiles sont exposés, avec l'histoire des traitemens dont l'expérience a fait connoître les avantages.

Il y a certaines questions sur lesquelles on ne prononce dans les tribunaux qu'après avoir consulté les personnes de l'art: on appelle du nom de *Médecine légale* la science qui s'occupe de ces recherches. Elle est fondée sur la connoissance de la structure du corps humain, s'il est question d'un examen anatomique; ou sur celle de l'action des médicamens, s'il s'agit des effets de quelque poison. En rapportant les cas de cette nature qui se sont présentés, on indiquera les principes d'après lesquels les avis doivent être motivés, & la conduite que l'on doit tenir pour se mettre à portée d'éclairer les juges, ou au moins pour ne pas courir les risques de les tromper.

La richesse de la collection que l'on annonce aura pour base un grand nombre d'articles déjà publiés dans l'Encyclopédie actuelle, & qui sont dus à MM. de Vandenesse, Venel, le Chevalier de Jaucourt, Malouin, Tarin, la Virotte, de Bordeu, le Roy, Daumont, Menuret, de la Fosse. On se permettra quelquefois d'y faire des additions, & même des changemens, lorsqu'ils paroîtront indispensables. Comme, malgré tous ces secours & en réunissant toute la nomenclature de la partie médicale de l'Encyclopédie, on s'est aperçu qu'elle est très-incomplète, on y suppléera avec le plus de soin qu'il sera possible. Les articles relatifs à la Botanique & à la Chimie médicales, qui doivent être placés dans la Thérapeutique, seront rédigés par des personnes très-instruites dans ces deux genres. *Les maladies des prisons & des armées, les maladies vénériennes, celles des gens de mer, celles des femmes & des enfans, celles des artisans, celles des animaux, celles des yeux, celles qui sont propres aux différens climats & aux saisons, les lésions que produisent les maladies des blés*, seront décrites par des médecins célebres dans ces différentes parties de l'*art de guérir*, & auxquels une expérience consommée a rendu ces objets familiers. Il en sera de même des articles *Electricité médicale, rage, aimant, épilepsie, désinfection, contagion, epidémie, épizootie*, &c.

Le dictionnaire de Médecine pratique ainsi exécuté, présentera les fruits de l'expérience & des observations d'un grand nombre de médecins habiles.

Le rédacteur fera tous ses efforts pour mettre entre les différens articles autant de concordance & de liaison qu'il sera possible; il indiquera dans une table raisonnée le meilleur ordre de lecture pour en profiter, & il fera connoître dans cette table les rapprochemens & les différences des opinions adoptées par les divers auteurs; afin que ceux qui cherchent à s'instruire par l'opposition des sentimens dans l'étude des matières susceptibles de controverse, puissent trouver aisément les articles capables de satisfaire leur curiosité.

[IV.] *DICTIONNAIRE D'ANATOMIE ET DE PHYSIOLOGIE simple & comparée; par M. VICQ D'AZYR, Secrétaire perpétuel de la Société Royale de Médecine, & de l'Académie Royale des Sciences, un volume in-4°.*

LE Chancelier Bacon a divisé la science de l'homme en celle du corps & celle de l'ame; M. Diderot, auteur du système figuré des connoissances humaines, qui se trouve à la suite du discours préliminaire de l'Encyclopédie, par M. d'Alembert, s'explique à ce sujet d'une manière plus détaillée & plus relative à notre travail. L'*Anatomie simple & comparée* & la *Physiologie* sont, dans ce dernier système, des branches de la *Zoologie*, qui tient elle-même à la *Physique particulière* & à l'*étude de la nature*.

Telle est la place qu'occupe, dans l'ordre encyclopédique, la science qui apprend à connoître la structure des corps vivans; considérée de cette

manière, la ſphère de l'Anatomie s'agrandit; elle ne ſe borne plus à l'examen d'un ſeul individu, & celui qui l'étudie, a droit de s'attendre à de grands reſultats.

Tous les corps naturels peuvent, en effet, être diviſés en deux claſſes, dont les uns poſſèdent cette activité intérieure, cette ſpontanéité de mouvemens qui leur ſont particulières, tandis que les autres en ſont privés, & ſemblent obéir à des lois d'un ordre différent. Nous appelons les premiers du nom de *corps vivans*, & nous comprenons dans cette grande diviſion toute la chaîne qui s'étend depuis l'homme juſqu'à la plante.

Les individus de cette claſſe ont des caractères ou des fonctions qui leur ſont propres, & qui peuvent ſervir à les faire reconnoître. Nous les avons réduits aux chefs ſuivans; la nutrition, la génération, l'irritabilité, la circulation, la ſecrétion, la reſpiration, l'oſſification, la digeſtion, & la ſenſibilité. Ce n'eſt pas que tous ces caractères doivent ſe trouver dans chacun des corps vivans: la réunion de ces fonctions conſtitue en général leur perfection; & le développement entier de quelques-unes d'entre elles, telles, par exemple, que la ſenſibilité, leur donne toute la ſupériorité dont ils ſont ſuſceptibles. Ariſtote a prouvé qu'une partie de ces nuances au moins lui étoit connue, lorſqu'il a dit: *Il n'eſt pas néceſſaire que tous les corps vivans ſoient pourvus de ſentiment, mais il l'eſt que tous ſe nourriſſent* (1). Tels ſont les motifs qui nous ont engagés à placer ces deux caractères aux deux extrémités de notre diviſion méthodique.

Chacune de ces fonctions ſera traitée d'une manière très étendue dans le dictionnaire que nous annonçons. Tous les autres articles s'y rapporteront, ils en offriront l'explication, & ils auront eux-mêmes la leur dans la lecture de ces grandes généralités.

Ce dictionnaire comprendra, 1°. l'expoſition anatomique; 2°. la Phyſiologie, ou explication des phénomènes.

1°. La partie anatomique aura pour objet principal la deſcription du corps humain; on aura ſoin que la nomenclature ſoit complète: mais afin de ne point diviſer les connoiſſances, dont l'utilité s'accroît par le rapprochement, un grand nombre de mots ne ſeront ſuivis que d'une définition claire & préciſe, avec des renvois exacts qui mettront le lecteur à portée de trouver ce qu'il cherche, dans la place où il doit le rencontrer.

L'auteur célèbre du tableau raiſonné qui préſente l'ordre encyclopédique, a eu raiſon de diviſer l'Anatomie, non comme pluſieurs ont fait mal à propos, en *humaine* & *comparée*, mais en *ſimple* & *comparée*: en effet, l'anatomie humaine peut être ſimple, ſi elle ne traite que du corps humain, & elle devient comparée, ſi les organes de ce dernier ſont examinés comparativement avec ceux des autres animaux. Dans tous les articles, le premier genre d'Anatomie commencera, & le ſecond achevera l'expoſition.

Il eſt facile de ſentir que le dictionnaire dont il s'agit deviendroit immenſe, ſi tout ce qui appartient à l'Anatomie des brutes y avoit la même étendue que ce qui eſt relatif à l'homme. Il n'y aura qu'un article pour chaque animal, dans lequel on détaillera ce que l'obſervation & la diſſection auront appris de plus important à ce ſujet. On ne s'écartera de cette règle que dans un très-petit nombre de cas, & pour l'expoſition des organes de certains animaux, du cheval, par exemple, dont l'étude mérite plus d'attention & demande plus de détails.

Il y a des animaux dont on n'a diſſéqué qu'un petit nombre; on eſt encore très-ignorant ſur l'anatomie des inſectes & des vers. On raſſemblera les faits les plus curieux & les plus propres à faire connoître les différences & le rapprochement, qui ſont le but principal du travail encyclopédique.

L'économie végétale ne ſera point oubliée; elle eſt du reſſort de l'Anatomie, & ſes plus grands progrès ſont dus à des ſavans qui ont cultivé cette dernière ſcience avec diſtinction. Heureuſement M. Daubenton s'eſt occupé depuis quelque temps à répéter toutes les obſervations qui ont été faites ſur les couches ligneuſes, ſur les vaiſſeaux des plantes, ſur la ſtructure de l'écorce & du centre des végétaux, ſur celle des racines & des feuilles; & il a bien voulu ſe charger de cette partie du dictionnaire, dans lequel tous ces articles ſeront faits de nouveau & d'après de nouvelles obſervations. Cette obligation ne ſera pas la ſeule que nous aurons à M. Daubenton; l'Anatomie des animaux ſera, en très-grande partie, tracée d'après ſes découvertes; il nous a promis d'y joindre pluſieurs tableaux qui rendront l'étude de cette ſcience plus facile, en préſentant, d'un coup-d'œil, les réſultats d'une ſuite immenſe de recherches anatomiques.

Le ſecours des planches eſt néceſſaire à l'intelligence de pluſieurs deſcriptions. On profitera de cette occaſion pour faire un choix des figures les plus exactes & les mieux deſſinées, qui ſont répandues dans les ouvrages de différens auteurs, ſoit ſur l'Anatomie de l'homme, ſoit ſur celle des animaux.

2°. La Phyſiologie eſt une ſcience qui conſiſte dans l'examen, &, lorſqu'il eſt poſſible, dans l'explication des phénomènes que le corps humain préſente en état de ſanté: l'Anatomie en eſt la baſe, & par conſéquent ces deux ſciences devoient être réunies dans notre travail. L'Anatomie n'eſt

(1) *Non eſt neceſſe omnibus viventibus eſſe ſenſum; ſed eſt neceſſaria nutritio.*

cependant pas l'unique ſource dans laquelle le phyſiologiſte doive puiſer. La Chimie & la Phyſique lui fourniſſent des connoiſſances néceſſaires; l'hiſtoire des maladies lui en donne même de très-utiles. L'étude phyſiologique eſt donc très-compoſée; elle ſuppoſe le concours des ſciences acceſſoires, & ſes progrès ſont, pour cette raiſon, lents & difficiles. Les articles de Chimie animale ſeront fournis par un chimiſte très-inſtruit; & les articles relatifs à la Phyſique ſeront concertés avec l'auteur du dictionnaire, dans lequel ces ſortes de matières ſeront traitées.

Meſſieurs Tarin, le Chevalier de Jaucourt, de Vandeneſſe, & Blondel, ont fourni preſque tous les articles d'Anatomie dans le dictionnaire des ſciences & des arts. M. de Haller y a ajouté pluſieurs ſupplémens, dans leſquels on retrouve l'immenſité de ſes connoiſſances. Malgré ces travaux, l'Anatomie & la Phyſiologie ſont bien éloignées d'être complètes dans l'Encyclopédie actuelle. Les articles qui concernent l'Anatomie comparée, celle des plantes, la ſtructure des végétaux, & la Chimie animale, ſeront abſolument nouveaux. Il eſt facile de voir d'après ce court expoſé, que tout qui a été fait dans ce genre n'empêche pas qu'il ne reſte immenſément à faire.

[V.] *DICTIONNAIRE DE CHIRURGIE; par M. LOUIS, Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de Chirurgie, un volume in-4°.*

CET art a fait des progrès étonnans depuis la publication de l'Encyclopedie. Ils ſont dus principalement aux travaux de l'académie royale de Chirurgie. Les diſſertations qui ont remporté chaque année les prix propoſés depuis ſon établiſſement en 1731, ont toutes eu pour ſujet une queſtion choiſie & fort épineuſe, dont la ſolution a enrichi l'art, ſinon par de nouvelles connoiſſances, au moins par la réunion de lumiéres éparſes, dirigées ſur un même point, pour remplir les vues de l'académie. Les mémoires publiés par le travail de ſes membres ſont le fonds le plus précieux qu'on ait ſur la théorie & la pratique de l'art. On peut avancer, ſans crainte d'être contredit, que depuis trente ans il s'eſt formé une ſcience nouvelle par les obſervations de nos grands maîtres, jointes à celles qui leur ont été communiquées de toutes parts. Les faits iſolés, fournis par le zèle, l'émulation, & l'expérience de chaque particulier, ne peuvent avoir le mérite qu'ils acquièrent, lorſque, réunis à d'autres, & appréciés reſpectivement dans leurs diverſes circonſtances, ils donnent lieu à des inductions qu'on ſoumet aux diſcuſſions académiques, afin d'en tirer les conſéquences les plus préciſes & les plus vraies.

C'eſt par ces moyens que l'art a été cultivé avec les plus grands ſuccès: ſes principes ſont devenus plus lumineux & plus ſolides; les difficultés théoriques ont été applanies par la voies de l'expérience, & le raiſonnement a rendu faciles les opérations les plus compliquées. La pratique a ceſſé, ſur pluſieurs points importans, d'être une routine aveugle, qu'on ſuivoit avec d'autant plus de riſque, qu'on avoit plus de hardieſſe & de témérité. L'art, enrichi de nouvelles connoiſſances, eſt devenu moins redoutable & plus ſalutaire; enfin des maladies qui, ſous la direction de l'ancienne Chirurgie, ne cédoient qu'à des opérations graves, douloureuſes, & accompagées de grands dangers, ſont maintenant ſoumiſes à une cure facile & prompte, par des procédés doux & ſimples, dont les anciens n'avoient aucune idée.

La partie chirurgicale de la nouvelle Encyclopédie ſera connoitre toutes les perfections d'un art ſi utile à l'humanité. En me chargeant de revoir toute cette partie, que le célèbre la Peyronie m'avoit fait confier en 1747, pour la première édition (1), je me propoſe d'en faire un ouvrage abſolument nouveau.

Les articles ſeront compoſés ſpécialement pour l'uſage auquel ils ſont deſtinés: car ce qu'un profeſſeur expliqueroit dans les écoles, pour l'inſtruction des elèves; ce que le praticien le plus conſommé prononce ſur le même point dans une conſultation; les réflexions que ce même ſujet fourniroit à l'homme le plus éclairé, dans une conférence académique, n'auroient ni la même texture, ſi l'on peut uſer de ce terme, ni la même fin; & chacune de ces différentes formules, excellente en ſon lieu, ne rempliroit pas le vœu du public dans un article de l'Encyclopédie, où il faut des notions claires & préciſes, à la portée des gens d'eſprit qui ne ſavent pas la Chirurgie, & qu'il eſt intéreſſant d'éclairer utilement ſur chaque point particulier, devenu l'objet de leur recherche & de leur curioſité: il faut qu'ils y trouvent l'inſtruction la plus ſolide, expoſée de la manière la plus intelligible. Ce ſont eux qu'il convient d'avoir principalement en vue; car ce n'eſt pas dans un dictionnaire univerſel que les jeunes gens deſtinés à l'exercice de la Chirurgie pourront ap-

(1) La partie chirurgicale de la première édition de l'Encyclopédie a été recueillie en deux volumes in-8°., & publiée par un anonyme en 1761, ſans le conſentement de l'auteur, ſous le titre de *Dictionnaire de Chirurgie*. Il y en a eu pluſieurs éditions.

Digitized by Google

prendre la théorie de l'art, ni le détail des opérations. Elles exigent une longue ſuite de préceptes que la démonſtration ſeule, ſous un habile maître, peut leur faire comprendre, en leur donnant à chaque inſtant la raiſon de toutes les actions variées qui doivent ſe ſuivre pour la perfection d'une opération dont la durée n'eſt pas d'une minute dans l'exécution. Cependant on ne négligera pas ce qui pourra être utile aux élèves : les principes fondamentaux feront connoître la différence des méthodes, la diverſité des cas où elles peuvent ou doivent être admiſes de préférence, & détermineront poſitivement les procédés à ſuivre ou à éviter, ſur-tout lorſque les auteurs qu'on a coutume de prendre pour guides, ſe trouveront d'opinions différentes. C'eſt rendre un ſervice important que de ne laiſſer, pour l'intérêt général de la ſociété, aucun prétexte aux indéciſions dont les ſuites pourroient être ſi dangereuſes, ſur-tout dans les cas graves, plus fréquens qu'on ne l'imagine, & qui ne le deviennent quelquefois que par des ſecours mal adminiſtrés.

Des lumières acquiſes par une étude particulière ſur les queſtions de Chirurgie relatives à la Juriſprudence, étendront l'utilité de ce dictionnaire : les tribunaux ont accueilli pluſieurs de nos conſultations en ce genre, & ils en ont fait le principe de leurs jugemens. Enfin rien ne ſera négligé de ce qui pourra rendre les articles de Chirurgie intéreſſans, ſuivant le vœu de tous ceux à qui ils peuvent être utiles ſous différens aſpects.

Un diſcours préliminaire fera connoître la méthode d'étudier les principes de l'art ; la nomenclature alphabétique, à laquelle la diſtribution des articles aſſujettit, ne peut pas donner l'enchaînement des matières ſuivant l'ordre où elles doivent ſe ranger dans l'eſprit, pour une étude ſuivie & profitable. Un plan raiſonné indiquera cet ordre, & ſera, pour ainſi dire, l'ame de cette production.

[VI.] *DICTIONNAIRE UNIVERSEL ET RAISONNÉ DE CHIMIE, de Métallurgie, & de Pharmacie ; par M.* DE MORVEAU, *Avocat Général au Parlement de Bourgogne, membre de pluſieurs Académies, quant à la Chimie ; par M.* DUHAMEL, *Inſpecteur général des Mines, quant à la Métallurgie ; par M.* MARET, *Secrétaire perpétuel de l'Académie de Dijon, quant à la Pharmacie, deux volumes in-4°.*

LA Chimie, cette ſcience aujourd'hui ſi cultivée, dont on a établi des cours publics dans pluſieurs villes de province (1), dont le médecin, le phyſicien, le naturaliſte ne peuvent plus ſe paſſer, dont tous les arts commencent à emprunter les lumières, la Chimie eſt, ſans contredit, la partie la plus imparfaite de toute l'ancienne Encyclopédie.

Ce n'eſt pas que l'on ait à reprocher aux éditeurs d'avoir négligé le choix de leurs coopérateurs en cette partie ; il ſuffit pour les juſtifier de nommer MM. *Venel*, *Malouin*, *Rouelle*, *&c.* Il n'étoit guère poſſible d'appeler des hommes plus dignes de la confiance de la nation, puiſqu'ils ſe ſont placés dans le petit nombre des chimiſtes dont les travaux ont enrichi la ſcience, dont les opinions ſont encore d'un grand poids, dont les vues ſerviront long temps à diriger les recherches ultérieures. On y trouve en effet quantité d'excellens articles ; mais aucun de ces ſavans ne s'étoit chargé de tout rédiger, ou du moins de tout revoir : de là vient qu'il n'y a nul enſemble, que les faits ſont découſus, que les principes établis en quelques endroits ſont ſouvent combattus dans un autre volume, qu'il manque une infinité de mots, quoiqu'indiqués par des renvois, quoique deſtinés à compléter des points de théorie, ou à décrire des opérations eſſentielles. Par exemple, le mot *affinité* n'y eſt pas même expliqué ; il faut chercher au mot *menſtrue* les principes de la diſſolution, & ces principes démentent formellement ce qui avoit été établi ſous les mots *adhérence*, *attraction*, *Cohéſion*.

Dans les ſupplémens, il n'y a encore que des articles détachés qui ne font corps ni entre eux, ni avec l'Encyclopédie ; l'auteur qui en a fourni le plus, n'avoit pas formé l'entrepriſe de ſuppléer ni de corriger toute la Chimie ; il s'eſt borné à retraiter quelques-uns des principaux articles de théorie, tels que *affinité*, *cauſticité*, *criſtalliſation*, *diſſolution*, *équipondérance*, *hépar*, *phlogiſtique*, *&c.* Du reſte, on ne s'eſt pas même attaché à compléter la nomenclature.

L'on ne peut douter que les auteurs de cette partie de l'ancienne Encyclopédie avoueroient eux-mêmes la néceſſité de refondre tout leur travail. Notre plan ſera peu différent de celui qu'ils avoient adopté, & qui nous paroît tenir eſſentiellement au ſyſtême encyclopédique ; il nous reſte peu de choſe à ajouter ici pour achever de le faire connoître.

(1) Dijon, Rouen, Grenoble, Nancy, Metz, Bordeaux, Amiens, &c.

Digitized by Google

L'hiſtoire de la marche d'une ſcience quelle qu'elle ſoit, tient à la philoſophie générale, comme partie de l'hiſtoire de l'eſprit humain; elle eſt utile à tous ceux qui veulent ſe rendre compte de la certitude de ſes principes, comparer les idées des anciens & des modernes ſur le même ſujet, ou apprécier avec juſtice les travaux de leurs contemporains; elle eſt néceſſaire à ceux qui s'appliquent à en reculer le bornes: la ſcience ne leur offre proprement que la collection méthodique des vérités acquiſes; il n'y a que l'hiſtoire de la ſcience qui puiſſe réunir ſous leurs yeux les opinions qui ſe ſont ſuccédées, les apparences qui ont ſéduit, les objets dont il faut reprendre la trace, les tentatives qu'on peut s'épargner, tout ce qui reſte à approfondir ou à perfectionner, qui puiſſe leur communiquer enfin l'expérience des ſiècles qui ont précédé. Nous conſerverons donc cette partie de l'ancienne Encyclopédie, nous en élaguerons tout ce qui nous paroîtra ſuperflu, nous ne négligerons rien pour la rendre à la fois auſſi conciſe & auſſi complète que l'on peut le déſirer.

Plus une ſcience ſe répand, plus elle fournit de connoiſſances pratiques aux arts, d'idées neuves à la métaphyſique de la nature, plus il importe d'avoir un ouvrage où l'on puiſſe trouver facilement & ſans étude l'explication claire de tous les termes de ſa langue. Le chimiſte ne ſeroit pas embarraſſé d'aller chercher aux articles *menſtrue* & *rapport*, l'opinion de Venel ſur les affinités; mais l'artiſte, le littérateur, le mathématicien, le phyſicien peut-être qui rencontreroit ce dernier terme, ne ſauroit plus où en retrouver la définition; cette nomenclature eſt donc d'un intérêt plus général pour le grand nombre des lecteurs; elle devient précieuſe même au chimiſte, en aſſurant le ſens des mots qui ont été employés arbitrairement, de ceux qui ſont devenus moins familiers; en le mettant ſur la voie pour pénétrer, autant qu'il eſt poſſible, le langage myſtérieux des adeptes, lorſqu'il veut porter un œil curieux ſur leurs écrits. Cette nomenclature ne ſe trouve juſqu'à préſent que dans l'Encyclopédie; notre tâche ſera de la perfectionner.

Pour la partie théorique, nous profiterons des vues ſublimes de l'illuſtre Comte de Buffon, des preuves, des développemens, des applications qu'en ont donnés M. Macquer, M. Bergman, les auteurs des élémens de l'académie de Dijon, & en dernier lieu M. Dutour, dans ſes belles expériences ſur les adhéſions; nous recueillerons de même pour l'étiologie des opérations particulières, tout ce que nous trouverons dans les écrits de ceux qui s'en ſont ſpécialement occupés. Nous nous défendrons également & de cet eſprit de ſyſtême qui veut tout expliquer, qui ne croit que ce qu'il comprend, & de cette fauſſe philoſophie qui rejette une méthode dans laquelle mille vérités s'enchaînent, parce qu'il reſte un ou deux faits dont on n'a pas encore entrevu la liaiſon avec le principe. Nous admettrons juſqu'aux hypothèſes, parce que ce ſont elles qui ouvrent communément la route aux découvertes, parce qu'il importe qu'elles ſoient toujours préſentes à l'eſprit de ceux qui interrogent la nature par l'expérience, & que, dans ce travail délicat, l'œil ne voit réellement que ce que la penſée l'avertit d'obſerver; mais nous nous garderons bien de donner de ſimples probabilités pour des preuves; nous nous appliquerons même à fixer les règles logiques propres à la Chimie; c'eſt un des objets les plus importans aux progrès de cette ſcience. Avant de diſputer ſur l'identité de tels ou tels principes, il convient ſans doute de travailler à ſe mettre d'accord ſur ce qui conſtitue l'identité ou la différence des êtres chimiques; le ſavant profeſſeur d'Upſal eſt cependant le ſeul qui ait eſſayé de reſſerrer ainſi le champ trop illimité des analogies & des poſſibilités. On ſent bien que c'eſt ſur-tout en cette partie que nous aurons à corriger & à retrancher; mais le travail des anciens auteurs ne ſera pas pour cela condamné à l'oubli, nous le rendrons à la partie hiſtorique; les idées des hommes de génie ne ſont jamais ſtériles.

Il n'eſt pas beſoin d'avertir que tout ce qui tient à la manipulation des opérations, aux procédés des expériences, ſera exactement décrit d'après les meilleurs auteurs; les planches offriront tous les inſtrumens, tous les appareils, tous les objets qu'il ſeroit difficile de comprendre ſans le ſecours du deſſin, ou qu'il importe de réunir dans un ordre propre à ſoulager la mémoire.

Les articles ajoutés ou refaits en entier ſeront marqués de deux étoiles; il n'y en aura qu'une aux articles qui ſeront ſimplement refondus ou augmentés.

Comme les principes de la Chimie s'appliquent continuellement aux opérations de la Métallurgie & de la Pharmacie, il n'étoit pas poſſible de ſéparer ces trois parties ſans s'expoſer à des répétitions & des doubles emplois; elles ſeront donc rénoies dans le même dictionnaire; mais quoiqu'elles ſoient traitées par trois auteurs différens, il n'en réſultera ni contradiction, ni la plus légère diſparate, au moyen des arrangemens qu'ils ont pris pour ſe communiquer leur travail; & même, dans les cas où ils n'auroient pu ſe concilier ſur quelques points, leurs opinions particulières ſeront préſentées & raiſonnées de part & d'autre comme de ſimples hypothèſes; de ſorte qu'il n'y aura rien à perdre ni pour la vérité, ni pour l'harmonie. On aura ſeulement l'attention de répéter les mots (*Métallurgie* & *Pharmacie*) à la tête de chaque article particulier à ces arts, ainſi que des additions qu'ils exigeront à la ſuite de quelques articles de Chimie; ce qui ſervira à diſtinguer en même temps ce qui appartient à chaque matière & à chaque auteur.

MÉTALLURGIE.

Digitized by Google

MÉTALLURGIE.

La *Métallurgie* eſt l'art de traiter les minéraux, par des fontes faites ſur des quantités de ſubſtances métalliques, infiniment plus grandes que celles que l'on emploie dans la Docimaſie ou l'art des eſſais; en conſéquence, les fourneaux à l'uſage des opérations métallurgiques doivent être plus grands que ceux de la Docimaſie. Quoique la Chimie doive préſider dans l'un & l'autre de ces arts, les plus habiles chimiſtes auxquels l'on eſt redevable de tous les beaux procédés mis en uſage dans ces deux circonſtances, ont conçu que le travail en grand exigeoit des manipulations différentes pour pouvoir ménager les frais, & tirer le plus grand parti poſſible des métaux qu'on y traite; & qu'enfin, les fondans employés en Docimaſie ne pouvoient pas entrer dans les procédés métallurgiques.

Pour traiter avec ordre l'art métallurgique, l'on ſe propoſe le plan ſuivant :

1°. De donner une Géographie ſouterraine, qui fera connoître les différentes diſpoſitions des filons ou veines minérales, métalliques ou foſſiles qui ſe trouvent dans les entrailles de la terre, enſemble leurs variations, & ce qui les produit.

2°. L'on traitera de la manière d'explniter les filons, ſoit par puits, ſoit en galeries ou autres ouvrages; & pour rendre la choſe plus ſenſible, on y joindra le plan & le profil d'une mine; &, ſi on le juge néceſſaire, l'on donnera les deſſins des meilleures machines connues pour l'épuiſement des eaux, des mines, & l'extraction des minerais.

3°. L'on décrira les meilleurs procédés en uſage pour la fonte de minéraux d'or & d'argent, à l'effet d'en obtenir ces métaux parfaits.

4°. L'on traitera des procédés les plus avantageux pour obtenir le cuivre de ſes minérais, & le porter à ſa perfection.

5°. L'on décrira les meilleures méthodes de fondre les mines de plomb, & d'obtenir, par l'affinage, l'argent que communément il contient; ce qui conduira à parler de la révivification des litharges, ou leur réduction en plomb marchand.

6°. Le cuivre contenant ſouvent de l'argent, nous décrirons tous les procédés les plus uſités pour en faire le départ par l'intermède du plomb; travail que l'on nomme *liquation*.

7°. On traitera de la fonte des mines d'étain, pour en obtenir ce métal.

8°. On parlera du fer, métal ſi connu, ſi utile, & heureuſement le plus abondamment répandu, tant dans le ſein de notre globe qu'à ſa ſuperficie. On donnera les meilleurs procédés pour obtenir ce métal auſſi pur & auſſi malléable qu'il eſt poſſible, ſoit en le traitant par la fonte en gueuſe, & enſuite par l'affinage, ſoit en fondant le minérai à la manière des Corſes, des Catalans, & des Eſpagnols, qui, dans un ſeul petit four-

neau, fondent les minérais, & obtiennent le meilleur fer de l'Europe.

9°. L'on détaillera les méthodes qu'on croira les plus avantageuſes pour faire de l'acier avec du fer de gueuſe, ou en faiſant cementer le fer forgé avec les matières propres à ſa converſion en bon acier.

10°. L'on traitera de la fonte du biſmuth.

11°. De la fonte de l'antimoine.

12°. De la méthode employée pour retirer le zinc de ſa mine.

13°. De la fonte du cobalt pour en faire de l'azur.

14°. De la meilleure méthode de retirer, en grand, le mercure de ſa mine.

15°. L'on décrira la manière de retirer le ſoufre des minéraux.

16°. L'on traitera des meilleurs procédés pour faire la céruſe.

17°. L'on détaillera la meilleure méthode pour faire le minium.

18°. On parlera des mines de charbon de terre.

19°. Des mines d'alun, & de la manière d'en extraire ce ſel.

20°. Des mines de ſel marin.

Enfin, pour faciliter l'intelligence de tous les procédés métallurgiques ci-deſſus, l'on donnera les plans, coupes & profils des fourneaux que l'on croira les plus avantageux; & l'on y joindra un tableau méthodique de tout l'art minéralogique.

PHARMACIE.

La partie du Dictionnaire Encyclopédique qui a pour objet la Pharmacie, eſt une des plus ſavantes & des plus ſatisfaiſantes de ce grand Ouvrage. Les principes de l'art y ſont expoſés avec clarté, les procédés décrits avec une exactitude, une intelligence qui inſpirent la confiance; & la rédaction de chaque article annonce dans leurs Auteurs des connoiſſances phyſiques, chimiques, & médicales, très-étendues, réunies au talent de s'exprimer avec élégance & avec préciſion.

Auſſi nous ferons-nous un devoir d'adopter preſque tous les principes de ces ſavans rédacteurs (MM. *Malouin*, *Venel*), de conſerver une très-grande partie de leurs articles, & d'employer leurs expreſſions mêmes, lorſque l'exécution du plan ſur lequel nous nous propoſons de traiter la Pharmacie, nous forcera de faire quelques changemens dans ceux de leurs articles auxquels nous croirons devoir toucher.

Depuis l'époque où l'Encyclopédie, où les Supplémens même ont été mis au jour, les progrès de la Phyſique, & ſur-tout de la Chimie, ont conſidérablement influé ſur ceux de l'art pharmaceutique. On a fait en Médecine pluſieurs découvertes importantes, qui exigent des manipulations, des procédés nouveaux. L'art a percé les

Digitized by Google

ténèbres dont s'enveloppoient pluſieurs poſſeſſeurs de remèdes ſecrets, qui, ſans répondre aux promeſſes faſtueuſes de leurs Auteurs, peuvent dans quelques circonſtances être d'un uſage utile. Le Gouvernement en a fait connoître pluſieurs, en différens pays, & principalement en France. La publication du Dictionnaire de Chimie de M. Macquer, de la Pharmacie de M. Baumé, des Pharmacopées de MM. Triller, Vitet & Lewis; enfin la traduction de celle de Londres, enrichie des notes du docteur Pemberton & du Traducteur M***, ont multiplié les ſources où le Medecin, le Chirurgien, & le Pharmacien peuvent puiſer de nouvelles connoiſſances; & le Public, dont l'intérêt ſeul guide la plume des rédacteurs de cette nouvelle Encyclopédie, a droit d'attendre d'eux qu'ils ne s'arrêtent qu'aux bornes où l'art s'eſt arrêté lui-même à l'époque où ils écrivent.

Ce point de vue, ſous lequel nous avons conſidéré & le travail de nos prédéceſſeurs, & les obligations des nouveaux rédacteurs, doit faire ſentir & l'étendue des obligations que nous nous impoſons, & les avantages que procureront nos efforts, s'ils ſont auſſi heureux qu'ils ſeront ardens.

Nous nous propoſons, non ſeulement de donner une nomenclature exacte de tous les termes qui compoſent l'eſpèce de langue particulière à l'art pharmaceutique, une expoſition de ſes principes, une énumération de toutes les compoſitions imaginées juſqu'à préſent, une hiſtoire des procédés à ſuivre, & une deſcription des réſultats; mais encore de motiver la proſcription des compoſitions marquées du ſceau de la réprobation; de faire connoître les propriétés médicinales de celles qu'il eſt important de ſe procurer, & de déſigner les doſes ſous leſquelles on doit les preſcrire.

Le déſir de ne rien oublier d'eſſentiel, & d'éviter les redites, nous a engagé à claſſer les différentes opérations pharmaceutiques ſous leurs noms propres; à diviſer chaque claſſe en ſections relatives à la ſimplicité, ou à la compoſition des préparations, à la nature, à l'état des menſtrues ou des excipiens à employer, ou des procédés à ſuivre, & à ſous-diviſer chaque ſection, quelquefois par des caractères pris de la conſiſtance des réſultats, preſque toujours par leurs qualités médicinales.

Dans chaque diviſion, nous donnerons les définitions génériques, nous décrirons les procédés à ſuivre, & ſous chacune ſeront rangées les eſpèces avec leurs caractères propres, les ſignes capables d'en faire connoître la bonté, l'altération, ſoit par vétuſté, ſoit par ſophiſtication, & leur propriété médicinale, relativement à leur doſe, qui ſeront déſignées avec leur rapport aux différens âges.

Parmi ces eſpèces, ſeront néceſſairement placés les produits médicinaux des opérations chimiques, & les préparations des ſubſtances des trois règnes. Mais à l'égard de celles-ci, nous nous bornerons à déterminer les caractères auxquels on pourra reconnoître ſi elles méritent de la confiance, & à fixer les doſes auxquelles on doit les employer, & nous renverrons aux différens articles d'Hiſtoire Naturelle & de Matière médicale, où ces ſubſtances auront été décrites.

Nous en uſerons de même pour les produits des opérations chimiques; & par l'exécution de ce plan, les Auteurs des parties relatives à la Médecine pratique & à l'Hiſtoire Naturelle, pourront ſe diſpenſer d'entrer dans aucun détail ſur les doſes des remèdes, ſur leurs propriétés, & ſur la manière de les employer.

Le travail d'Hoffman, de Venel, de le Roi, & ſur-tout celui de MM. Bergman, du Chanoi, Blak, Lavoiſier, fournira des articles abſolument neufs ſur la préparation des eaux minérales artificielles; & ces articles, rapprochés de ceux de Chimie, dans leſquels les principes de ces préparations ſeront développés, donneront ſur cet objet toutes les lumières qu'on doit déſirer.

Quoique les compoſitions magiſtrales varient ſuivant les indications à remplir & les connoiſſances des Praticiens, elles ſont, de même que les officinales, ſoumiſes à des procédés relatifs à la nature des drogues qui entrent dans leur préparation, & elles ſeront traitées ſuivant le même plan dont nous avons tâché de donner une idée.

A tous ces détails, dont l'expoſition de notre plan doit faire concevoir l'étendue, nous en réunirons dont nous avons plus d'une fois ſenti l'importance, & que MM. Baumé, Lewis, Bergman, &c., nous ont mis dans le cas de préſenter. Ce ſont des tables où ſeront indiquées les drogues que l'on peut ſubſtituer les unes aux autres dans les compoſitions officinales ou magiſtrales; les doſes ſous leſquelles chaque drogue, du genre des héroïques, ſe trouve dans une quantité donnée de chacune de ces compoſitions; la quantité des différens acides néceſſaires pour ſaturer les différens alkalis & les différentes terres ſolubles; enfin celle du gaz qui s'échappe de ces ſubſtances pendant l'effervéſcence qui accompagne la combinaiſon de celles qui ne ſont pas dans un état de cauſticité.

Un tableau général du plan que nous aurons ſuivi, en terminant tout ce que nous aurons cru devoir donner ſur la Pharmacie, mettra dans le cas d'étudier cet art avec méthode, en indiquant les articles qu'il faut conſulter pour s'élever, par la connoiſſance des principes & des opérations les plus ſimples, à celle des procédés les plus compliqués.

Digitized by Google

[VII.] *DICTIONNAIRE UNIVERSEL ET RAIS. D'AGRICULTURE; par M. l'Abbé* TESSIER, *Docteur-Régent de la Faculté de Médecine de Paris, & de la Société royale de Medecine, quant à l'Agriculture proprement dite, ou la culture des terres; par M.* THOUIN, *Jardinier en chef du Jardin du Roi, quant au jardinage ou la culture des jardins & vergers; & par M.* FOUGEROUX DE BONDAROY, *de l'Académie Royale des Sciences, quant à la culture des bois & à l'aménagement des forêts, deux volumes in-4°.*

L'UTILITÉ reconnue de l'Agriculture lui donne un rang distingué dans les Arts & dans les Sciences physiques. On peut la diviser en trois branches principales.

La première est l'Agriculture proprement dite, ou la culture des terres.

La seconde est le Jardinage ou la culture des jardins & vergers.

La troisième, qui embrasse tout ce qui a rapport aux arbres & arbustes élevés dans des forêts, est la culture des bois.

Toutes ces parties importantes ont été traitées très-superficiellement dans l'Encyclopédie; on y trouve quelques excellens préceptes, mais peu d'applications.

Elle ne présente aux Agriculteurs que la moitié des choses qu'ils espéroient y rencontrer. On ne les presente que d'une manière confuse. Les coopérateurs n'ayant point déterminé les bornes respectives dans lesquelles ils devoient se renfermer, on y trouve des omissions sans nombre, des redites non moins considérables, qui, en augmentant l'ouvrage, ne le rendent que plus défectueux. Nous allons indiquer la marche que nous avons cru devoir suivre pour remédier à ces imperfections.

L'Agriculture proprement dite exige préliminairement des détails sur ce qui doit servir à l'exploitation d'une ferme ou métairie; tels sont les ustensiles du labourage, l'éducation & la conservation du gros & du petit bétail, en y comprenant les haras, les granges & greniers propres à contenir les grains & les fourrages, les différens engrais, le gibier, la volaille, les abeilles; ce qui forme une partie de la maison rustique.

La culture des terres ne doit point être la même pour toutes sortes de productions. On peut donc la considérer & la décrire sous trois rapports; 1°. relativement aux grains qui fournissent à l'homme son principal aliment; 2°. relativement aux végétaux qui servent à nourrir les bestiaux; 3°. relativement aux espèces de plantes qui sont cultivées en grand pour être employées dans les Arts, ou dont l'usage que les hommes en peuvent faire, n'est point de première nécessité. Ces rapports établissent trois classes.

Dans la première se trouvent le seigle, le froment, l'orge, l'épeautre, l'avoine, le mais, le riz, le millet, les pois, les fèves, les haricots, les pommes de terre, les topinambours, &c.

La seconde comprend les prairies naturelles & artificielles; les unes sont formées en grande partie d'un mélange des plantes de la famille des graminées, & placées dans des terreins humides; les autres, qu'on peut faire dans des terreins de diverse nature, ne sont le plus ordinairement composées que d'un même genre de plantes, qui ne sont point de la famille des graminées, par exemple, de luzerne, de trefle, de sainfoin, de sauve, de pimprenelle, &c.

Dans la troisième classe sont renfermés le colsa, la navette, le lin, le chanvre, le coton, l'indigo, la garence, le houblon, le safran, la canne à sucre, &c.

Dans l'Encyclopédie méthodique on traitera d'une manière générale, & aux mots les plus convenables, des façons qu'on doit donner aux terres selon leur nature & les plantes qu'elles portent, des engrais propres à chacune, du temps & de la manière de semer & de planter, de la préparation des semences & plants, des phénomènes de la végétation, des maladies & des circonstances qui lui nuisent, des moyens de s'y opposer lorsqu'on le peut; des récoltes & de la conservation de leurs produits. Les principes généraux seront rappelés & appliqués aux différens cas avec les modifications convenables, en y ajoutant les cultures particulières que chaque espèce de plantes exige.

Sans entrer dans tous les détails de la construction, nous nous contenterons d'indiquer ce qu'on doit y trouver réuni pour favoriser une bonne exploitation. L'Art vétérinaire, qui fait partie du Dictionnaire de Médecine, s'occupera des maladies des bestiaux élevés & entretenus dans la ferme, & le commerce se chargera des denrées qui seront le produit de la culture des terres. C'est en se renfermant ainsi dans des bornes fixées, que chaque coopérateur à l'Encyclopédie méthodique pourra simplifier son travail, & éviter des doubles emplois, qu'on a reprochés au Dictionnaire Encyclopédique.

L'on adoptera les mots latins du Dictionnaire

de Botanique de M. le Chevalier de la Mark, qui fait partie de l'Encyclopédie méthodique, & on y joindra les noms françois connus, ſans traiter de l'Hiſtoire ni des caractères, ni des claſſes, ni des genres auxquels les plantes cultivées dans les terres appartiennent dans les diverſes méthodes. Il ſera peut-être néceſſaire de deſigner ſous le nom d'eſpèces ce qui n'eſt que variété dans la ſcience de la Botanique, parce que les cultivateurs ne peuvent avoir égard aux diviſions & aux rapprochemens des Botaniſtes.

En examinant la nature des terreins, nous ferons moins d'attention aux diſtinctions admiſes par les Chimiſtes & les Naturaliſtes, qu'à celles que l'obſervation fait connoître à un Agriculteur éclairé par l'expérience.

Enfin nous parlerons au mot *Agriculture* des différens ſyſtèmes qui partagent les Cultivateurs ſavans ſur la manière de ſe procurer les meilleures & les plus sûres récoltes.

Jardinage.

Cette branche de l'Agriculture comprendra tous les termes, tous les noms relatifs à cet art, placés dans l'ordre alphabétique le plus exact. On peut les diviſer;

1°. En termes propres au Jardinage.

2°. En noms d'uſtenſiles particuliers au Jardinage.

3°. En terme de pratique du Jardinage.

4°. En noms des végétaux cultivés dans les jardins.

Le premier de ces ordres eſt compoſé de tous les termes qui forment, pour ainſi dire, la langue de cet art, & qui, déſignant moins les choſes que leur manière d'être, n'ont beſoin pour être entendus que d'une définition ſuccincte, claire, & toujours placée ſous leurs noms propres.

Le ſecond renferme tous les termes d'uſtenſiles employés dans le Jardinage, comme bêches, rateaux, arroſoirs, cloches, châſſis, terres, &c. Ces noms-ci, indépendamment de leur définition, néceſſitent des deſcriptions détaillées, quelquefois des figures, & toujours leur uſage.

Le troiſième eſt formé de tous les termes de pratique, comme labours, marcottes, greffes, taillis, plantation, &c. Ces mots fourniront des traités particuliers qui doivent préſenter, 1°. la théorie générale de chacune de ces cultures; 2°. leurs différentes eſpèces; 3°. leurs uſages; 4°. les moyens les plus expéditifs & les moins diſpendieux de les mettre en pratique.

Le quatrième & le dernier ordre comprend tous les noms des végétaux qui ſont l'objet de cette partie de l'Agriculture. On choiſira de préférence les noms françois les plus généralement connus des Cultivateurs, auxquels on ajoutera un ſeul ſynonyme latin, choiſi parmi ceux que M. le Chevalier de la Mark a adoptés dans ſon Dictionnaire de Botanique. On ſuivra la culture depuis le ſemis juſqu'à la parfaite croiſſance de la plante; on parlera enſuite de ſon uſage dans la pratique du Jardinage, &c. Ses propriétés en Médecine ou dans les Arts ſeront ſimplement indiquées en deux mots, afin de ne pas empiéter ſur les Dictionnaires des autres Sciences, dont chacune de ces propriétés doit être l'objet; il en ſera de même des deſcriptions botaniques, anatomiques, & de toute la partie de la ſynonymie étrangère qui appartient à la Botanique.

On ne traitera dans ce dictionnaire du Jardinage que des végétaux cultivés en Europe, ſoit dans les jardins potagers ou à fleurs, dans les pépinières ou dans les jardins de Botanique; ce qui compoſera un nombre de plus de ſix mille végétaux. Les autres, qui ne ſont connus que par les ouvrages des botaniſtes ou des voyageurs, ne ſeront point déſignés nommément; mais on donnera des préceptes généraux ſur leur culture à l'article du pays où ils croiſſent.

Dans tous ces articles on aura le plus grand ſoin de proportionner l'étendue des détails à leur degré d'importance; ceux qui concerneront les végétaux recommandables par leur uſage dans l'économie & dans les arts, tiendront le premier rang.

Les ſynonymes françois des végétaux trouveront leur place à leur rang dans ce dictionnaire; mais ils n'y ſeront que pour indiquer leurs noms propres, auxquels ils renverront.

Bois.

La troiſième diviſion comprendra les ſemis & plantations; l'aménagement & l'amélioration des forêts; tout ce qui a rapport à la culture & à l'exploitation des arbres, baliveaux, & futaies. Nous traiterons de la culture des arbres d'avenues & d'agrément pour les boſquets & l'ornement des parcs; des arbres & arbuſtes qui, quoiqu'étrangers, ſont aujourd'hui devenus preſque indigènes pour nous. Nous ne nous bornerons pas aux ſeuls arbres qui conſtituent & ſont le principal avantage des bois & forêts, comme chêne, hêtre, frêne, bouleau, peuplier, &c.; nous y ajouterons les arbres d'un moindre rapport, comme cormier, & ceux qui ſont principalement deſtinés à être réduits en charbon, comme cornouiller, bourgioe, &c. Nous n'oublierons pas les arbres des montagnes, comme pins, ſapins, &c. Au mot *ſemis*, nous parlerons de tout ce qui regarde la préparation de la terre pour cet objet, &c. Nous ferons des articles pour la culture & la nature des terreins généralement propres aux arbres; & enſuite, à chacun des articles, nous indiquerons les différences convenables à chaque eſpèce: c'eſt le moyen d'être court & d'éviter les répétitions. Ainſi, en parlant du hêtre, nous indiquerons le terrein qui eſt le plus conve-

Digitized by Google

nable à cette eſpèce d'arbre ; nous traiterons de ſa culture du moment où il eſt de ſervice & en état d'être exploité, de la qualité de ſon bois, de l'uſage auquel on le deſtine avec le plus de profit ; nous dirons comment on l'abat, comment on le débite, & les ouvrages qui ſe font dans la forêt. Le chêne & les autres grands arbres des foſsés ſeront traités de même, & chacun ſuivant leur nature, leurs qualités & leurs uſages.

Nous comprendrons encore dans cette diviſion la culture des vignes, des oliviers, des vergers, la taille & greffe des arbres fruitiers.

D'après l'expoſition de ce plan, il eſt aiſé de voir qu'il n'exiſte dans l'Encyclopédie ancienne que bien peu de matériaux relatifs à l'Agriculture, propres à entrer tels qu'ils ſont dans ce nouveau dictionnaire, & qu'il eſt impoſſible de s'en ſervir ſans leur donner la forme qui convient à ce nouvel ouvrage ; ce ne ſera qu'avec la circonſpection la plus réfléchie qu'on dénaturera ces articles. Un diſcours préliminaire pour chaque branche d'Agriculture & des tableaux analytiques préſenteront l'enchaînement de toutes nos connoiſſances à cet égard.

[VIII.] *DICTIONNAIRE D'HISTOIRE NATURELLE DES ANIMAUX. Il ſera précédé par une introduction aux trois Règnes de la Nature, & par l'Hiſtoire Naturelle de l'homme ; par M.* DAUBENTON, *de l'Académie Royale des Sciences, Lecteur & Profeſſeur d'Hiſtoire Naturelle au Collège Royal de France, Garde & Démonſtrateur du Cabinet du Jardin du Roi, &c. Ce Dictionnaire ſera diviſé en ſix parties, dont la première contiendra les Animaux quadrupèdes, auxquels on a joint les cétacées, rédigée d'après l'Hiſtoire Naturelle des Animaux de M.* DE BUFFON ; *la ſeconde, les Oiſeaux, par M.* MAUDUIT, *Docteur-Régent de la Faculté de Paris, & membre de la Société Royale de Médecine ; la troiſième, les Quadrupèdes ovipares & les Serpens, par M.* DAUBENTON ; *la quatrième, les Poiſſons, par le même ; la cinquième, les Inſectes, par M.* GUENEAU DE MONTBEILLARD, *Académicien honoraire de l'Académie de Dijon ; la ſixième, les Vers, par M.* DAUBENTON. *Ces ſix parties ſeront imprimées à la ſuite les unes des autres, & formeront trois volumes in-4°.*

L'INTRODUCTION à l'Hiſtoire Naturelle commencera par la définition de cette ſcience & par l'énumération abrégée de ſes différens objets. Enſuite j'indiquerai les limites de l'Hiſtoire Naturelle relativement aux autres ſciences qui ont le plus de rapports avec elle : telles ſont l'Anatomie, la matière médicale, la Botanique, la culture des plantes, la Chimie, la Métallurgie, &c.

J'expliquerai les principes des diſtributions méthodiques des productions de la nature en règnes, ordres, claſſes, genres, eſpèces, ſortes, & variétés.

Enſuite je diſcuterai cette grande queſtion d'Hiſtoire Naturelle, ſavoir ſi la nature paſſe d'une eſpèce à une autre par des nuances ſucceſſives ; ſi toutes les eſpèces de ſes productions pourroient être rangées ſur une même ligne, de manière que chaque eſpèce auroit plus de rapports avec celles qui l'avoiſineroient, qu'avec aucune des autres ; ou ſi cet ordre, au lieu d'être continu, ſeroit interrompu par des lacunes entre des eſpèces qui n'auroient pas des caractères propres à former une ſorte de liaiſon entre elles. J'expoſerai dans l'introduction à l'Hiſtoire Naturelle les raiſons qui ont été données par différens auteurs, pour prouver qu'il y a des êtres intermédiaires qui participent de la nature des minéraux & des végétaux, & qui indiquent une ſorte de paſſage entre le règne animal & le règne végétal, & d'autres êtres qui forment une liaiſon entre le règne végétal & le règne animal. A la ſuite de cet expoſé, je rapporterai l'opinion des naturaliſtes qui penſent au contraire que l'on n'a eu juſqu'à préſent aucunes preuves déciſives de paſſage ou de liaiſon entre les règnes de la nature.

Je ferai mention des principaux auteurs qui ont traité des trois règnes de la nature, & je donnerai quelques notices de leurs ouvrages.

L'introduction à l'Hiſtoire Naturelle ſera terminée par l'expoſition des motifs par leſquels on s'eſt déterminé à faire des dictionnaires particuliers, non ſeulement pour chaque règne, mais auſſi pour chacun des ordres ou grandes claſſes des productions de la nature qui leur appartiennent.

Quoique pluſieurs naturaliſtes nomenclateurs aient mis l'homme dans une même claſſe avec les animaux quadrupèdes, je ne confondrai pas l'Hiſtoire Naturelle de l'homme avec celle des animaux ; elle ſera placée à la tête du dictionnaire

des quadrupèdes, après l'introduction à l'Hiſtoire Naturelle.

Comme il y aura dans l'Encyclopédie méthodique des dictionnaires particuliers pour l'Anatomie, la Médecine, l'art du Deſſin, &c., on ne peut répéter dans l'Hiſtoire Naturelle de l'homme aucun des articles qui appartiennent à ces dictionnaires; ainſi, elle doit être réduite aux articles ſuivans:

Les différences qui ſont entre la conformation du corps de l'homme & celle des animaux.

La naiſſance de l'homme & ſon éducation phyſique relativement à la force & aux proportions de ſon corps.

Les principales différences de la taille depuis le nain juſqu'au géant.

Les varietés de l'eſpèce humaine pour la couleur de la peau, les traits du viſage, les proportions, la force, & la vigueur du corps de l'homme, ſes alimens, &c.

Ses différens âges, la durée de ſa vie, ſa mort, la décompoſition de ſon corps, ſes reſtes embaumés, pétrifiés, &c.

L'Hiſtoire Naturelle des animaux ſera diviſée en ſix dictionnaires méthodiques; le premier contiendra les quadrupèdes vivipares & les cétacées; le ſecond les oiſeaux; les quadrupèdes ovipares & les ſerpens ſeront dans le troiſième dictionnaire; les poiſſons dans le quatrième, les inſectes dans le cinquième, & les vers dans le ſixième.

Cette diviſion du règne animal en ſix dictionnaires eſt néceſſaire pour qu'ils ſoient plus méthodiques, & pour rendre par conſéquent l'étude de cette ſcience plus ſimple & plus facile. Il auroit même fallu faire huit dictionnaires, conformément à la diſtribution méthodique des animaux qui les diviſe en huit ordres, & qui me paroît la mieux fondée ſur leurs caractères diſtinctifs. Ces huit ordres comprennent, 1°. les quadrupèdes, 2°. les cétacées, 3°. les oiſeaux, 4°. les quadrupèdes ovipares, 5°. les ſerpens, 6°. les poiſſons, 7°. les inſectes, 8°. les vers. Mais les cétacées & les ſerpens ne ſont pas aſſez nombreux ni aſſez connus pour ſuffire à deux dictionnaires particuliers; on ſera obligé de mettre les cétacées dans le dictionnaire des quadrupèdes vivipares, & les ſerpens dans celui des quadrupèdes ovipares.

Quadrupèdes et Cétacées.

Toute l'Europe s'accorde à regarder l'Hiſtoire des animaux de M. de Buffon comme l'un des plus beaux ouvrages de ce ſiècle. On ſent bien qu'avec un tel guide il ſeroit ſuperflu de chercher à s'ouvrir des routes nouvelles dans cette partie de l'Hiſtoires Naturelle; auſſi l'Hiſtoire des animaux quadrupèdes ſera-t-elle rédigée ici tout entière d'après celle de M. de Buffon, mais en y mettant les modifications, & en y donnant la forme que preſcrit le plan général de nos dictionnaires.

Pour nous y conformer en tout, nous donnerons à l'article *quadrupèdes*, une diſtribution méthodique de leurs différentes familles: mais notre méthode, ſimple, naturelle, ne ſera que raſſembler ces animaux ſuivant que l'on pourra remarquer entre eux plus de traits de conformité: on tâchera ſur-tout d'éviter les réunions forcées, quelquefois monſtrueuſes, des natures éloignées & diſparates, rien n'étant plus déplacé que ces contraſtes pénibles dans une méthode dont le but eſt & doit être de réunir les êtres qui ſe reſſemblent, & de les rapprocher dans l'ordre de leurs rapports.

Tout ce qui peut avoir paru de nouveau depuis la publication de l'Hiſtoire des quadrupèdes de M. de Buffon, ou ce qu'il y a lui-même ajouté dans ſes ſupplémens, ſera refondu ſous chaque article: ceux des animaux ſauvages ſeront enrichis de tous les détails de leur chaſſe.

Les eſpèces ſeront rangées dans ce nouveau dictionnaire ſous leurs véritables dénominations; & tous les noms triviaux, ſavans, nationaux, ou étrangers, étant rapportés par renvois à ces vrais noms, on verra s'éclaircir la confuſion dans laquelle l'ancienne Encyclopédie avoit laiſſé cette partie de l'hiſtoire des animaux; ſouvent, en effet, dans cet ouvrage on n'avoit fait qu'extraire, ſans diſcuter & ſans comparer les objets, ce qu'avoit dit chaque voyageur ſur les animaux du pays qu'il parcouroit; de ſorte qu'un même animal, donné pluſieurs fois ſous pluſieurs noms barbares, n'étoit reconnoiſſable ſous aucun (1).

Les *cétacées* ou grands animaux marins du genre de la baleine, qui ſemblent, par leur forme extérieure & par l'élément qu'ils habitent, appartenir aux poiſſons, tiennent neanmoins aux quadrupèdes par une analogie de nature bien plus étroite & plus intime; ils reſpirent comme les quadrupèdes; ils engendrent & alaitent de même leurs petits: toute la conformation intérieure de leurs organes & de leurs viſcères eſt la même. D'après ces rapports ſinguliers & frappans, les cétacées ſembleot mieux placés dans le dictionnaire des quadrupèdes que dans toute autre partie de l'Hiſtoire Naturelle; & leurs articles, traités ici avec ſoin, n'en feront que plus déſirer l'hiſtoire de ces animaux, dont on s'occupe actuellement ſous les yeux de M. le Comte de Buffon. On joindra à chaque article tout ce qui concerne la chaſſe & la pêche des quadrupèdes & des cétacées.

Oiseaux.

Le dictionnaire ornithologique ſera précédé

(1) Voyez dans l'ancienne Encyclopédie, les mots *Antamba*, *Aranata*, *Arougheun*, *Azebre*, *Berri*, *Biſcacho*, *Capivar*, *Camphur*, *Dabach*, *Hay*, *Hirara*, *Impagazza*, *Impalanca*, *Intienga*, *Machau*, *Nſoſſi*, *Pasquirer*, *Sigah-Guſch*, &c. &c.

Digitized by Google

d'un diſcours général ſur la nature des oiſeaux. Je commencerai par les comparer aux autres animaux & entre eux, relativement à la forme extérieure & à l'organiſation interne. Je traiterai enſuite des méthodes ou des ſyſtêmes propoſés pour en rendre la connoiſſance plus facile. Je terminerai cette partie par une notice abrégée des meilleurs ouvrages ſur l'Ornithologie.

L'examen des parties internes donnera les raiſons d'un grand nombre des habitudes des oiſeaux en général, & de celles de pluſieurs familles de ces animaux. On appréciera leurs perceptions d'après le mécaniſme de leurs ſens, & on confirmera cette théorie par des faits empruntés de l'obſervation.

Quant à la nomenclature, je ſuivrai celle de M. de Buffon, comme la plus récente, la plus exacte, & la plus étendue. J'emprunterai en outre de ſes ouvrages, mais en obſervant de les citer, les faits, les penſees, & juſqu'aux expreſſions même, quand je le croirai néceſſaire.

Par rapport à la méthode ſyſtématique, je ſuivrai celle de M. Briſſon, parce qu'elle eſt la plus ſimple & en même temps la plus générale. Je bornerai la ſynonymie des oiſeaux à celles de Briſſon, Edwars, Belon, Cateſbi, afin de ne pas groſſir inutilement cet ouvrage. Les deſcriptions offriront, autant que les ſujets le permettront, quelques traits diſtinctifs de chaque eſpèce d'oiſeaux; elles ſeront terminées par les faits les plus connus & les plus avérés qui ont rapport à leurs mœurs particulières, habitudes, &c.

Indépendamment de ces objets, on traitera dans le plus grand détail de tout ce qui a rapport aux oiſeaux en général; tels ſeront les mots *oiſeau*, *conſervation*, *plumage*, *&c.* Chacun de ces articles ſera autant de diſcours particuliers qui offriront aux lecteurs (autant qu'il ſera poſſible) ce qu'ils peuvent déſirer de connoître ſur ces matières.

Je traiterai auſſi, dans des articles ſéparés, de ce qui eſt relatif à la fauconnerie & aux différentes chaſſes que l'on fait des oiſeaux.

Quant aux articles contenus dans l'Encyclopédie, je n'en ferai qu'un uſage borné, parce que le plan que les auteurs de cette partie ont ſuivi, n'eſt pas conforme au mien; que beaucoup d'articles en particulier me paroiſſent defectueux, & que pluſieurs ne préſentent au lecteur aucune idée qu'il puiſſe ſaiſir.

Cette Ornithologie ſera terminée par deux tables; l'une méthodique, l'autre alphabétique. La première indiquera les matières & l'ordre dans lequel on devra les lire, pour tirer du dictionnaire encyclopédique le même avantage que d'un traité ſuivi ſur le même objet; la ſeconde ſera double, l'une françoiſe, l'autre latine; on renverra de la ſeconde à la première.

Quadrupèdes ovipares et Serpens.

La plupart des animaux qui ont quatre pieds ſont vivans lorſqu'ils ſortent du ventre de leurs mères; on les nomme ſimplement quadrupedes. Il y a d'autres animaux a quatre pieds qui pondent des œufs, & que l'on appelle quadrupedes ovipares, pour les diſtinguer des quadrupèdes vivipares.

Le dictionnaire des quadrupedes ovipares contiendra toutes leurs denominations, qui ſont les crapauds, les grenouilles, les tortues, les lézards, les crocodiles, les cameleons, les ſalamandres, le ſeinque, &c.

La dénomination de chaque eſpèce ſera ſuivie du nom latin. Je décrirai le mâle & la femelle; cette deſcription comprendra non ſeulement les parties extérieures du corps, mais auſſi les principaux viſcères. Je ferai remarquer les caractères diſtinctifs de ces animaux par rapport à leur ſexe & aux autres eſpèces de leur genre. Je rapporterai ce qui a été obſervé ſur leur accouplement, ſur leur ponte, ſur leurs œufs ou leur frai, ſur leur naiſſance & leurs métamorphoſes, autant qu'il ſera poſſible de remplir tous ces différens objets.

Ces deſcriptions étant faites pour un dictionnaire d'Hiſtoire Naturelle, ne renfermeront aucune connoiſſance d'Anatomie, puiſque les objets de ces deux ſciences ſont très-différens l'un de l'autre; j'en rapporterai les raiſons dans l'introduction à l'Hiſtoire Naturelle.

Après avoir donné la deſcription des parties extérieures & intérieures de chaque eſpèce d'animaux ovipares, j'expoſerai la qualité de leurs alimens & la manière dont ils les prennent; je ferai mention de leurs allures, de leurs habitations, & de leurs précautions pour leur ſûreté, des moyens qu'ils ont pour attaquer ou pour ſe défendre, & des ruſes qu'ils employent pour ſaiſir leur proie.

Enſuite je citerai les pays où ils ſe trouvent; je rapporterai la manière dont on prend ces animaux & dont on les pêche, les propriétés dont ils ſont doués, & l'uſage que l'on en fait. Mais en traitant de ces objets je ne ferai aucune mention de ce qui a rapport à la cuiſine, à la Médecine, ou aux arts; par exemple, de la manière dont on prépare les grenouilles pour les manger, les tortues pour des bouillons médicinaux, & leur écaille pour différens ouvrages. Je finirai l'article de chaque eſpèce d'animaux ovipares, en renvoyant au nom générique.

La dénomination de chaque genre ſera ſuivie d'une expoſition de ſes caractères diſtinctifs relativement aux autres genres de ſa claſſe; enſuite je ferai l'énumération des eſpèces qu'il contient, & je terminerai l'article par un renvoi à la claſſe, ſous la dénomination des quadrupèdes ovipares.

A l'article de cette claſſe, j'expoſerai les caractères qui diſtinguent les animaux qu'elle comprend, des animaux des autres claſſes, & je renverrai au

diſcours préliminaire qui doit être à la tête du dictionnaire des quadrupèdes vivipares.

On trouvera auſſi dans le dictionnaire des quadrupèdes ovipares, l'explication des termes particuliers qui ſont en uſage pour deſigner certaines parties de leurs corps, ou leurs différens états, par exemple, *écaille*, *goître*, *métamorphoſe*, *retard*.

Les Serpens ne ſont ni aſſez nombreux, ni aſſez connus pour en faire un dictionnaire particulier; d'ailleurs ils ont beaucoup de rapports avec les quadrupèdes ovipares; c'eſt pourquoi je mettrai les ſerpens avec ces animaux dans le même dictionnaire.

Par conſéquent il contiendra les dénominations des eſpèces & des genres des ſerpens avec leurs noms latins. Chaque article ſera traité de la même manière que ceux des quadrupèdes ovipares. Je terminerai les articles des genres par un renvoi au mot *ſerpent*. L'article qui ſuivra ce mot, contiendra l'expoſition des caractères diſtinctifs de la claſſe des ſerpens, relativement aux autres claſſes des animaux. Enſuite je ferai l'énumération des différens genres de ſerpens, & je finirai par des renvois à l'introduction à l'Hiſtoire Naturelle.

Poiſſons.

On donne vulgairement le nom de poiſſon aux cétacées, aux poiſſons cartilagineux, & aux épineux; mais dans un dictionnaire méthodique, les cétacées ne peuvent pas être mis au nombre des poiſſons, parce qu'ils ont beaucoup moins de rapports avec ces animaux qu'avec les quadrupèdes. D'ailleurs, on aura traité des cétacées dans le premier des dictionnaires d'Hiſtoire Naturelle; ils ſe trouveroit mêlés par ordre alphabétique avec les quadrupèdes, parce qu'ils ſont trop peu nombreux & trop peu connus pour ſuffire à un dictionnaire particulier.

Quelques auteurs ont ſéparé les poiſſons cartilagineux des autres poiſſons, & les ont réunis aux quadrupèdes ovipares, aux lézards, & aux ſerpens dans une même claſſe, ſous la dénomination d'amphibies; mais les poiſſons cartilagineux ont aſſez de rapport avec les autres, pour qu'on les mette tous enſemble dans le même dictionnaire.

Il y a un grand nombre d'eſpèces d'animaux auxquels on donne ſouvent, & fort mal à propos, le nom de poiſſon; tels ſont les animaux des coquillages. L'animal qui eſt dans la coquille d'un eſcargot ou d'une huître, n'eſt certainement pas un poiſſon; il ſera mis au rang des vers; il ne ſe trouvera, comme les animaux de tous les autres coquillages, que dans le dictionnaire des vers.

Celui des poiſſons contiendra les noms de toutes les eſpèces connues des poiſſons cartilagineux & des épineux. La dénomination françoiſe de chaque eſpèce ſera ſuivie du nom latin le plus en uſage. Je decrirai les parties extérieures du mâle & de la femelle, les principaux viſcères & les parties qui forment le ſquelette ou qui en tiennent lieu. J'indiquerai leurs alimens & les lieux où ils ſe trouvent dans la mer ou dans les lacs, les fleuves, les ruiſſeaux, &c. J'expoſerai la manière dont ils pourſuivent & dont ils ſaiſiſſent leur proie, les moyens qu'ils emploient pour leur ſûreté & pour leur défenſe. Je ferai mention de ceux qui volent ou qui ſubiſſent des métamorphoſes; enſuite j'indiquerai la route & le temps de leurs migrations; je décrirai leur accouplement ou leur frai, & la manière dont on fait les pêches, autant que chaque eſpèce de poiſſon ſera connue & pourra fournir à tous ces articles; je finirai par un renvoi au mot *poiſſon*.

L'article qui ſuivra ce mot commencera par l'expoſition des caractères de l'ordre des poiſſons, & par l'énumération des claſſes & des genres de chaque claſſe. Enfin je nommerai les auteurs qui ont le mieux traité de ces animaux, & je ferai une notice de leurs ouvrages.

Inſectes.

Ce nouveau dictionnaire raiſonné d'Inſectologie, moins limité dans ſon plan, & d'ailleurs ſuſceptible d'augmentations intéreſſantes, ne fût-ce qu'à raiſon des nouvelles découvertes, remplira trois objets principaux.

1°. Il préſentera la liſte la plus complète de tous les noms françois ou franciſés, vulgaires ou ſcientifiques des inſectes, comme auſſi de toutes les dénominations compoſées, par leſquelles les principaux écrivains ont déſigné chaque claſſe, chaque ordre, chaque famille, chaque genre, chaque eſpèce de ces petits animaux, avec des réflexions ſur les règles que l'on doit ſuivre dans la formation ou l'application de ces noms ſimples ou compoſés, & principalement ſur les inconvéniens de leur exceſſive multiplication, ſur les abus de la licence que prennent la plupart des naturaliſtes d'appliquer les mêmes noms à des objets différens; abus, inconvéniens qui commencent déjà à ſe faire ſentir, & qui, s'ils augmentoient à l'avenir dans la même proportion, ne peuvent qu'embarraſſer beaucoup la ſcience des choſes, & finiront par l'accabler ſous le poids d'une ſtérile & vicieuſe nomenclature.

2°. On joindra à ces connoiſſances nominales, mais eſſentielles, comme on voit, des connoiſſances plus réelles; par exemple, celles des différentes parties tant extérieures qu'intérieures des inſectes; celles des différentes formes par leſquelles elles paſſent ſucceſſivement depuis l'œuf juſqu'à l'âge adulte, qu'on appelle vulgairement l'*état de perfection*; celles des actions, manœuvres, induſtries, mœurs, qui ſont toujours, plus ou moins

moins évidemment, le réſultat de la conformation. On tâchera de tirer de ces connoiſſances particulières quelques conſéquences ſur la nature des inſectes, & en général ſur l'organiſation animale que le grand être ſemble avoir réduite à ſes élémens les plus ſimples, &, pour ainſi dire, à ſa dernière analyſe dans ces infiniment petits de la nature vivante.

3°. On s'étendra particulièrement ſur deux claſſes d'inſectes : ceux qui ſont utiles & ceux qui ſont nuiſibles. On indiquera les moyens les plus ſûrs de tirer parti des premiers, d'augmenter, s'il ſe peut, leur utilité, d'en trouver même aux inſectes qui, par notre ignorance ou notre faute, ſont reſtés juſqu'ici dans la claſſe des inutiles.

A l'égard des inſectes nuiſibles, ſoit de ceux qui nous font friſſonner par leur figure hideuſe, & qui ne ſont pas les plus nuiſibles, ſoit de ceux qui nous menacent au dehors d'atteintes cruelles & même dangereuſes; ſoit de ceux qui nous rongent intérieurement & renaiſſent ſans ceſſe de notre ſubſtance pour la dévorer ſans ceſſe; ſoit enfin de ceux qui menacent nos campagnes d'une déſolation générale par leur nombre & leur vnracité. Nous nous attacherons à les faire connoître, à donner, ſi j'oſe ainſi parler, leur ſignalement au genre humain : c'eſt déjà beaucoup de connoître ſes ennemis; mais nous ne nous en tiendrons pas là; nous nous propoſons d'indiquer, autant qu'il ſera poſſible, les moyens de les détruire, d'éviter leurs coups, ou du moins, ſi leurs coups ſont inévitables, de prévenir toutes ſuites fâcheuſes, ou de les adoucir.

On renverra, pour la plus facile intelligence du texte, à des figures exactes qui ſeront, non de luxe, mais de néceſſité, & que l'on ne ſe permettra que lorſqu'on les jugera plus propres qu'aucune deſcription à donner des notions juſtes & préciſes des parties principales & caractériſtiques des inſectes.

Enfin on ajoutera à la ſuite du diſcours préliminaire les tableaux comparés des méthodes inſectologiques les plus connues, ſeul moyen de pouvoir tirer avantage de ce que ces méthodes ont de bon, & de diſſiper les nuages que la licence des méthodiſtes répand tous les jours ſur cette partie de l'Hiſtoire Naturelle.

VERS.

La plupart des naturaliſtes nomenclateurs les plus célèbres comprennent, ſous la dénomination de vers, un grand nombre d'eſpèces d'animaux de différens genres. Ainſi, le dictionnaire méthodique des vers comprendra non ſeulement ceux qui ſont vulgairement connus ſous ce nom, comme les lombrics, les aſcarides, les douves, les vers à tuyau, &c., mais encore les ſang-ſues, les limaces, les ſcolopendres, les orties de mer, les ſeches, les étoiles de mer, les ourſins, &c.

Les animaux des coquillages ſeront auſſi mis au nombre des vers, pour des raiſons qu'il ſeroit trop long de déduire ici, & qui ſeront rapportées dans le dictionnaire au mot *coquillage*.

Enfin ces animaux de forme ſi ſingulière, que l'on a nommés zoophytes, ſont regardés comme des vers par pluſieurs naturaliſtes nomenclateurs; les zoophytes ont été diviſés en pluſieurs genres, ſous les dénominations de coraux, de millepores, madrepores, tubipores, alcyonium, éponges, &c.

Tous les articles du dictionnaire des vers ſeront traités comme ceux des dictionnaires des quadrupèdes ovipares, des ſerpens, & des poiſſons.

[IX.] *DICTIONNAIRE UNIVERSEL ET RAISONNÉ DE BOTANIQUE; par M. le Chevalier* DE LA MARCK, *de l'Académie Royale des Sciences, deux volumes in-4°.*

On ne peut attribuer qu'au défaut de rédacteur particulier pour chacune des ſciences qui ſont traitées dans l'Encyclopédie, la grande imperfection que la Botanique nous paroît avoir dans cet ouvrage. Il y manque plus de la moitié des végétaux, même les plus connus. Les divers articles où il en eſt fait mention, ſont placés la plupart ſous des noms étrangers, que les botaniſtes n'ont pu adopter, & qui en rendent la recherche impoſſible. Les doubles emplois y ſont très-nombreux, faute de s'être entendu ſur les noms. Une plante connue n'y eſt ſouvent déſignée que par un nom barbare. Des hommes cependant d'un mérite ſupérieur ont fourni à l'ancienne Encyclopédie des articles excellens. Tels ſont, entre autres, MM. Adanſon, de l'académie royale des ſciences, Daubenton de Montbard, le Baron de Tſchoudy, &c.; mais les travaux de ces ſavans ne conſiſtent que dans des articles iſolés, ſans rapport, ſans ſuite, & non dans l'expoſition des vues & des principes de la ſcience qui en eſt l'objet, ni dans l'ordre ou le plan de compoſition de ces mêmes articles. Pour remédier à ces défauts, je vais expoſer le plan de travail que j'ai particulièrement adopté.

Je placerai au commencement du dictionnaire des végétaux un diſcours préliminaire, dans lequel j'expoſerai ſuccinctement l'origine, les progrès, &

Digitized by Google

l'état actuel de la Botanique ; j'y ferai connoître les principaux ſyſtêmes des Botaniſtes & les méthodes les plus remarquables. Ce diſcours ſera terminé par une vue générale ſur l'ordre naturel des végétaux, & ſur les familles & les genres des plantes.

Le dictionnaire Botanique contiendra l'explication de tous les termes de la Science, conſidérés dans leurs différens rapports; les uns, par exemple, comme *Ordre*, *Syſtême*, *Méthode*, *Analyſe*, *Claſſe*, *Section*, *Famille*, *Genre*, *Eſpéce*, *Variété*, *Caractère*, *Rapport*, *&c.*, contiendront le développement exact de l'idée de l'emploi de chacun de ces mots, les autres préſenteront la définition claire & préciſe des différentes parties des plantes ; ainſi, aux mots *Racine*, *Tige*, *Branche*, *Feuille*, *Fleur*, *Etamine*, *Fruit*, *Semence*, *&c.*, on trouvera tous les détails ſuffiſans pour faire connoître ces parties; des figures exactes & rigoureuſement correſpondantes aux diſcours, viendront à l'appui des explication.

Quant à la deſcription des végétaux, comme le nombre des articles eſt extrêmement conſidérable, on s'arrêtera particuliérement aux végétaux (herbes ou arbres) qui méritent le plus d'attention, ſoit à cauſe de leur utilité dans la Médecine, ſoit comme aliment, ou comme propre à nos vêtemens, ſoit à cauſe de leur utilité dans les Arts, ſoit comme ornement dans les jardins, &c. ; tous les autres ne ſeront cités que par une définition préciſe & ſuccincte ; car ſans rien paſſer de ce qui eſt bien connu, je me tiendrai dans les véritables proportions qu'exige chaque objet. J'indiquerai le lieu natal de chaque plante, ſa durée en general, le temps de ſa floraiſon, ſes qualités particuliéres, ſon utilité ſous quelque point de vue que ce ſoit.

Les végétaux ſeront placés chacun ſous un nom générique le plus généralement connu ou adopté des Botaniſtes ; mais à chaque article on indiquera les noms communs les plus connus, & les noms même uſités dans les diverſes parties du monde ; & ces différens noms ainſi employés procureront cet avantage, que lorſqu'on cherchera une plante dans le dictionnaire des végétaux, on la trouvera immanquablement, puiſque le nom vulgaire, le nom du lieu natal & le nom ſcientifique s'y trouveront. Quant à la ſynonymie des végétaux, on la bornera à la ſeule phraſe botanique de Tournefort & de Linné, ou, à leur défaut, on citera l'auteur particulier duquel on aura emprunté.

Après le diſcours préliminaire je placerai des tableaux d'analyſe en nombre ſuffiſant, & compoſés de manière que par leur moyen toute plante que l'on obſervera & dont on ignorera le nom, pourra être connue dans un inſtant. L'ouvrage entier dont on vient d'expoſer le plan, participera donc des avantages attachés à la forme du dictionnaire, & pourra ſervir en même temps, comme ſi c'étoit un traité particulier de Botanique, à tous ceux qui en voudroient faire une étude ſuivie.

On placera à la fin de l'ouvrage une table qui renfermera tous les noms latins des plantes, ainſi que les termes particuliers latins, uſités dans les écrits des Botaniſtes.

[X.] *DICTIONNAIRE D'HISTOIRE NATURELLE DES MINÉRAUX; par M. DAUBENTON, un volume in-4°.*

Les animaux & les végétaux ſont des êtres organiſés, & par conſéquent des individus qui conſtituent des eſpèces conſtantes. Elles diffèrent les unes des autres par des caractères plus diſtincts que ceux des minéraux, qui ne ſont pas des individus. On ne peut les rapporter à des eſpèces, ni diſtribuer leurs différentes ſortes & leurs variétés en genres, en claſſes, & en ordres par des caractéres aſſez diſtinctifs, pour que les minéraux ſoient partagés en pluſieurs dictionnaires méthodiques, comme les animaux & les végétaux.

J'expoſerai dans l'Introduction au règne minéral les différences qui ſont entre les minéraux & les végétaux, & je ferai un préeis des opinions de quelques auteurs ſur le paſſage du règne animal au règne végétal.

Je donnerai une idée générale des principaux objets de la Minéralogie ; enſuite je ferai mention des meilleurs ouvrages qui ont été faits ſur cette ſcience. Enfin j'expliquerai ma méthode pour claſſer les minéraux & les moyens que je ſuivrai pour les déſigner par des caractéres diſtinctifs.

Un dictionnaire méthodique de Minéralogie doit contenir, 1°. les noms de chacune des productions du règne minéral ; 2°. les dénominations génériques par leſquelles on indique pluſieurs ſortes de minéraux, que l'on dit être de même genre ; parce qu'ils ont plus de rapports entre eux qu'avec les autres minéraux ; 3°. les termes particuliers que les Naturaliſtes emploient dans la ſcience de la Minéralogie ; 4°. les noms que l'on a donnés aux principales opérations de la nature dans la formation des minéraux.

La plupart des minéraux ont chacun pluſieurs noms ; il eſt fort inutile & très-fâcheux qu'il y ait plus de dénominations à apprendre que de

choſes à connoître. Il ſeroit à ſouhaiter qu'il n'y eût point de noms ſynonymes en Hiſtoire naturelle ; mais il eſt abſolument néceſſaire de les faire tous entrer dans un dictionnaire, afin que l'on y trouve la ſignification de ceux que l'on aura rencontrés dans des livres, ou dont on aura entendu parler. Après une courte explication de ces noms ſynonymes, je renverrai au nom que j'aurai adopté.

J'adopterai pour chaque minéral le nom le plus généralement reçu ; mais dans le cas où ce nom donneroit une fauſſe idée de la choſe dénommée, je préférerois un ſynonyme, s'il s'en trouvoit quelqu'un dont la ſignification fût meilleure. Je n'emploierai de nouveaux noms que dans une néceſſité abſolue, dont je rendrai compte en expliquant la nouvelle dénomination.

Le nom de chaque ſorte de minéral ſera ſuivi de l'énumération de ſes ſynonymes, de la deſcription du minéral & de ſes variétés, de la définition de ſa nature autant qu'elle ſera connue, de l'eſplication de ſa formation ſi elle a été découverte, & d'un précis des opinions que l'on a eues à ce ſujet. Enſuite j'indiquerai les lieux où ſe trouve le minéral dont il s'agira ; j'expoſerai ſes uſages & la manière dont on le prépare, s'il peut fournir à tous ces articles. Je finirai par un renvoi à la dénomination du genre de chaque ſorte de minéral.

Après la dénomination de chaque genre, j'expoſerai ſes caractères diſtinctifs, & je ferai l'énumération des différentes ſortes de minéraux qu'il comprendra ; enfin j'indiquerai par un renvoi la dénomination de la claſſe dont il dépendra.

La dénomination de chaque claſſe ſera ſuivie de l'expoſition de ſes caractères diſtinctifs & de l'énumération des genres qu'elle contiendra. L'article ſera terminé par un renvoi à la dénomination de l'ordre de minéraux auquel la claſſe appartiendra.

Après la dénomination de chaque ordre de minéraux, je rapporterai ſes caractères diſtinctifs, & je renverrai à l'introduction au règne minéral, & aux mots *Règne minéral*, *Minéralogie*, & *Méthode*.

Il y aura auſſi des articles pour chacun des noms que les naturaliſtes ont donnés aux principales opérations de la nature ; par exemple, *Suc lapidifique*, *Concrétion*, *Criſtalliſation*, *Pétrification*, *Minéraliſation*, *Efflorescence*, *première Formation*, *Deſtruction*, *ſeconde Formation*, *&c.* On donnera un précis des opinions des meilleurs auteurs ſur chacune de ces opérations de la nature.

Suppoſons qu'un dictionnaire de Minéralogie, ou d'une autre ſcience, contienne tous les mots qui doivent s'y trouver ; ſuppoſons encore que tous les artiles relatifs à ces mots ſoient bien traités, on trouvera dans ce dictionnaire les mots dont on voudra ſavoir l'explication ; mais on n'aura que des connoiſſances détachées, & dont preſque tous les objets ſeront très-diſparates. Si l'on ſuit les renvois pour lire les artieles qui y ſont indiqués, on acquerra de nouvelles connoiſſances qui auront un rapport immédiat avec les premières ; mais cet enſemble ſera encore très-borné. On ne pourra jamais s'inſtruire complètement d'une ſcience dans un dictionnaire, ſi l'on n'a un moyen d'y trouver les principes & les détails de cette ſcience, d'une manière auſſi ſuivie que dans un traité méthodique.

Pour que ce moyen ſoit poſſible, il faut que le dictionnaire contienne réellement un traité méthodique de la ſcience qui en fait l'objet. Ce traité y eſt morcelé par articles qui ont pour titres des mots rangés par ordre alphabétique. J'expoſerai dans le dictionnaire des minéraux la ſuite de ces articles par ordre méthodique, pour donner un moyen de lire dans ce dictionnaire un traité ſuivi de la ſcience dont il traite. Chaque article du dictionnaire de Minéralogie aura en tête le nom d'un minéral, & en indiquera le genre, la claſſe, & l'ordre. Je regarde ces articles comme eſſentiels par oppoſition aux artieles des noms ſynonymes qui doivent néceſſairement ſe trouver dans un dictionnaire, comme je l'ai déjà dit, mais qui ſont plus nuiſibles qu'utiles à la ſcience. Ces derniers articles ſeront marqués d'une étoile en tête, pour empêcher qu'ils n'offuſquent les autres, & qu'on ne leur donne plus de valeur & d'attention qu'ils n'en méritent.

Le dictionnaire ſera ſuivi d'une liſte qui contiendra par ordre méthodique,

1°. Les termes particuliers que les Naturaliſtes employent dans la ſcience de la Minéralogie.

2°. Les dénominations que l'on a données aux principales opérations de la nature dans la formatioo des minéraux.

3°. Les noms de chaque minéral.

En liſant ſucceſſivement dans le dictionnaire les articles qui auront pour titre les même mots que ceux de la liſte méthodique, on pourra étudier la Minéralogie par principes & par méthode, comme dans un traité complet de cette ſcience.

On mettra le nom latin de chaque minéral après ſon nom françois, pour rendre la nomenclature plus complète & plus ſûre, & pour la mettre plus à la portée des étrangers qui n'ont qu'une connoiſſance imparfaite de notre langue. Mais les noms latins ne pourront pas être rangés par ordre alphabétique comme les noms françois qui les précéderont. Par conſéquent ſi l'on vouloit avoir l'explication d'un mot latin dont on ne connoîtroit pas le ſynonyme françois, on ne pourroit pas trouver ce nom latin par ordre alphabétique. Il eſt donc néceſſaire de raſſembler les noms latins des minéraux à la fin du dictionnaire, & de les diſpoſer par ordre alphabétique, avec

Digitized by Google

un renvoi de chacun de ces noms latins aux noms françois qui leur correſpondent.

Par conſéquent il y aura deux tables à la fin du dictionnaire, l'une méthodique & l'autre alphabétique ; la première rendra l'étude de la Minéralogie plus facile, & l'autre fera trouver les noms latins plus aiſément. Il faut employer toutes ſortes de moyens pour ménager le temps de l'étude, & pour épargner aux gens de lettres la peine de feuilleter des livres inutilement.

[XI.] *DICTIONNAIRE D'HISTOIRE NATURELLE, contenant la Géographie-Phyſique ou les phénomènes généraux de l'Hiſtoire Naturelle de la Terre ; par M. DESMAREST, de l'Académie Royale des Sciences, & Inſpecteur des Manufactures de la Champagne* (1).

Le plan de cet ouvrage a été tracé depuis long-temps au mot *Géographie-Phyſique* de l'ancienne Encyclopedie : c'eſt là qu'on pourra voir les détails des objets qui ſeront traités dans le nouveau Dictionnaire. Ainſi, pour donner une idée de ce travail, je me contenterai d'indiquer ici ſeulement les maſſes de ces objets. Dans un diſcours préliminaire, j'expoſerai les principes d'une méthode d'obſervation, que je crois la plus propre à reculer les bornes de la Géographie-Phyſique ; je montrerai enſuite l'enchaînement encyclopédique de tous les articles qui forment actuellement le corps de cette ſcience. Je conſidérerai d'abord tout ce qui peut avoir rapport à la formation des vapeurs & des nuages qui ſe réſolvent en pluies, ou qui tombent en neiges : cet examen me conduira naturellement à traiter, avec une certaine étendue, des amas de neiges & de glaces placés ſur les hautes montagnes, & à les faire enviſager comme des réſervoirs qui ſervent à l'aliment d'un grand nombre de rivieres & de fleuves. Les ſources, les fontaines qui tiennent à cette même économie, ſeront auſſi décrites dans les mêmes vues. Avec ces premières inſtructions je parcourrai tous les phénomènes des eaux circulantes à la ſuperficie des continens ; je ſuivrai les ruiſſeaux, les torrens, les rivières de différens ordres, les fleuves, les lacs que les fleuves traverſent, les crues & les inondations accidentelles ou périodiques de ces rivières, enfin les glaces qu'elles charient, leurs débacles, &c. On ne peut obſerver ainſi les démarches d'un agent toujours en mouvement, ſans reconnoître les réſultats de ſes deſtructions & de ſes tranſports immenſes. Je conſidérerai ſous ces deux points de vue les vallées de différens ordres, leurs ramifications, leurs diſpoſitions relatives, les baſſins des grandes rivières, les pentes générales & particulières, les points de partage des eaux, les montagnes, les collines, les plaines, les iſles des fleuves, & les atterriſſemens formés à leurs embouchures dans la mer.

L'inſpection des parties intérieures de la terre qui ont été découvertes par l'excavation des vallées, me donnera lieu de diſtinguer différens maſſifs diſtribués ſur les continens, ſuivant un certain arrangement relatif. Les couches horizontales ou inclinées, leur organiſation, les divers matériaux qui entrent dans leur compoſition, les pays de granits ſeront décrits ſuivant les principes de M. Rouelle, qui, le premier, nous a donné, dans ſes leçons, les caractères de l'ancienne & de la nouvelle terre ; diſtinction vraiment lumineuſe, & le fondement de l'étude du globe. Je me permettrai cependant d'y faire toutes les additions & les modifications qui ſemblent autoriſer des recherches poſtérieures, mais toujours dans les principes de ce grand maître.

La mer ſera conſidérée comme l'égout de tous les fleuves & le grand réſervoir des eaux qui ſont reportées continuellement par l'atmoſphère ſur les continens. Après avoir indiqué les cauſes qui contribuent à la ſalure des eaux de la mer, & à la lumière qu'elles rendent en certains temps, je décrirai les différentes configurations de ſon baſſin & de ſes bords, les méditerrannées, les golfes, les baies, les caps, les falaiſes, les dunes, enfin les preſqu'îles & les iſthmes, les îles & les détroits. Tous ces détails me conduiront à traiter des changemens que le baſſin de la mer a pu éprouver, ſoit en diſcutant les preuves des invaſions & du ſéjour qu'elle a fait ſur les continens, ſoit en traçant les limites de ſes anciens bords, ou en indiquant les témoins de ſes retraites ſucceſſives.

Tous les phénomènes que nous venons de préſenter ſuccinctement, tiennent à une ſuite d'opérations, dont les progrès ſont plus ou moins marqués, mais toujours conſtans. Il eſt une autre claſſe de phénomènes dont les retours, quoiqu'accidentels, m'occuperont auſſi : tels ſont les ouragans, les trombes, les tremblemens de terre & les éruptions des volcans. Il ſera curieux de comparer leurs effets avec ceux des autres phénomènes. Je m'attacherai, par exemple, à montre comment

(1) Tous ces dictionnaires d'Hiſtoire Naturelle formeront cinq à ſix volumes in-4°, & ſeront imprimés à la ſuite les uns des autres.

Digitized by Google

les opérations du feu dans les volcans ſe ſont combinées avec celles des agens ordinaires. Ainſi, j'indiquerai les centres d'éruption, ſoit qu'ils ſe préſentent ſous la forme de cratère ouvert, ou ſous celle de ſimple culot; les courans de laves, ſoit qu'ils ſoient placés ou ſur les plaines élevées, ou dans le fond des vallons; enfin les altérations ſucceſſives de certaines production du feu. Je terminerai tout ce travail en jetant un coup-d'œil général ſur les cantons volcaniſés de la France, & même des autres contrées de l'Europe : on pourra pour lors comparer l'étendue des cantons incendiés avec les autres parties qui ſont reſtées intactes.

Il eſt aiſé de voir, d'après le détail des objets dont s'occupe la Géographie-Phyſique, qu'un corps complet de cette ſcience pourroit tenir lieu d'une théorie de la terre. Cependant on ſe guide en Géographie-Phyſique ſur des principes totalement différens de ceux qu'on paroît avoir adoptés dans les théories de la terre qui ont paru juſqu'à préſent. Dans la Géographie-Phyſique, on n'admet les réſultats généraux des obſervations, qu'autant qu'ils ſont bien établis, & on ne les réunit à d'autres, qu'autant que leur liaiſon peut s'exécuter naturellement & ſans effort : enfin elle ſouffre les vuides par-tout où les faits manquent, & elle attend du temps & des recherches ultérieures les faits dont elle peut avoir beſoin.

Dans les théories de la terre, au contraire, comme on a pour but principal de tout expliquer, & de placer des cauſes à côté des effets connus, on ſe trouve forcé de remplir les vuides par des agens hypothétiques qui produiſent les révolutions & les cataſtrophes dont on a beſoin. Il n'eſt donc pas étonnant que les théories de la terre ſe détruiſent à meſure qu'elles ſe ſuccèdent les unes aux autres. Mais comme la Géographie-Phyſique s'enrichit toujours des débris de ces théories, par l'éclairciſſement de certains points importans que chacune d'elles ont procurés, je dois faire l'hiſtoire de ces théories pour recueillir ces débris.

Lorſque j'aurai lieu d'expoſer une théorie importante dans quelques-uns des articles principaux de ce dictionnaire, pour ne pas interrompre le développement des principes par la deſcription des faits juſtificatifs, je renverrai à d'autres articles dépendans du premier : c'eſt là où je donnerai dans le plus grand détail les obſervations qui peuvent ſervir de fondement à la théorie; c'eſt là auſſi que l'on pourra reconnoître & vérifier tous ces faits. Je multiplierai beaucoup ce genre de preuve, & je penſe que c'eſt un moyen de rendre les articles de Géographie locale intéreſſans, en indiquant, par exemple, les environs d'une ville, un lac, une montagne, un golfe, comme contenant les preuves les plus frappantes d'un principe dont l'application peut être d'une grande utilité dans d'autres circonſtances ſemblables.

Les phénomènes généraux de l'Hiſtoire Naturelle de la terre étant proprement l'objet de la Géographie-Phyſique, c'eſt d'après ces vues que je traiterai les articles qui pourront lui être communs avec la Phyſique ou les autres parties des Sciences : ainſi, je parlerai de l'aimant, des vents, des nuages, en les conſidérant toujours comme des *affections générales* du globe.

[XII.] *DICTIONNAIRE UNIVERSEL ET RAISON. DE GÉOGRAPHIE ancienne & moderne; par MM.* ROBERT, *Géographe du Roi, &* MASSON DE MORVILLIERS, *Avocat au Parlement; & quant à la Géographie ancienne, par M.* MENTELLE, *Hiſtoriographe de Mgr. Comte d'*ARTOIS, *Penſionnaire du Roi, Profeſſeur émérite d'Hiſtoire & de Géographie à l'Ecole Royale Militaire, de l'Académie des Sciences & Belles-Lettres de Rouen, &c. &c.; & quant aux Cartes, par M.* BONNE, *Ingénieur-Hydrographe de la Marine, deux volumes in-4°.*

La Géographie de l'Encyclopédie eſt défectueuſe à toutes ſortes d'égards. Elle n'eſt qu'un répertoire d'erreurs, de mépriſes, & d'inexactitudes. La nomenclature y eſt très-incomplète. Les articles omis y ſont en ſi grand nombre, qu'il en manque ſouvent deux, trois, & juſqu'à huit de ſuite. Dans les trente premières pages, nous en avons ſuppléé quarante-deux, & parmi les articles omis, il n'eſt pas rare de trouver des lieux conſidérables, des capitales, & même des états ſouverains. Les noms des lieux y ſont ſouvent tronqués; les degrés de longitude & de latitude fauſſement aſſignés; des villages y ſont donnés pour des villes; des capitales, des villes célèbres y ſont décrites en quelques lignes, & ſouvent, par un abus contraire, on y décrit des villes qui n'ont jamais exiſté; enfin il n'y a nul plan, nul ordre, nulle proportion dans l'enſemble & dans les parties. On y rencontre, à la vérité, quelques articles excellens, comme le mot *Géographie*, par M. Robert de Vaugondy. Nous nous ferons un devoir de les conſerver en entier.

Notre premier objet a été de corriger toutes les erreurs, de ſuppléer aux omiſſions, de réduire

chaque article à ſes véritables dimenſions, de ne point traiter un lieu qui n'offre rien de remarquable, avec l'étendue d'un ville conſidérable. Nous nous ſommes renfermés dans les bornes qu'un dictionnaire de Géographie, qui fait partie de l'Encyclopédie méthodique, doit avoir. Nous nous ſommes particulièrement attachés à compléter la nomenclature, & à ne puiſer que dans des ſources qui ne pouvoient nous induire en erreur. Nous les citerons dans le diſcours préliminaire. L'un de nous (M. Robert) a fait ſouvent ſa partie *de viſu*, parce qu'ayant voyagé vingt ans, & parcouru en détail les diverſes contrées de l'Europe, il a été en état de juger par lui-même de l'exactitude & de la vérité des faits avancés par les divers Géographes. Toutes nos diviſions ſeront claires & méthodiques. Nous placerons à l'article de chaque royaume des tableaux qui contiendront le détail de ce qu'ils renferment, & ces tableaux réunis formeront dans le diſcours préliminaire l'arbre encyclopédique de toutes les connoiſſances géographiques : & le lecteur pourra s'en ſervir pour étudier la Géographie dans notre dictionnaire, comme ſi c'étoit un traité ſuivi. Dans la deſcription particuliere des villes, indépendamment des objets que le Géographe eſt dans l'habitude de traiter, nous parlerons en détail, ſi c'eſt une ville commerçante, de ſes manufactures, de ſon commerce, de ſes productions, de l'induſtrie de ſes habitans, de ſes relations au dehors, &c. Nous avons cru que ces détails ſeroient mieux placés dans notre dictionnaire, que d'en faire des articles de Géographie commerçante, qui auroient été moins à leur place dans le Dictionnaire du Commerce, qui fait partie de cette Encyclopédie méthodique.

Nous donnerons la deſcription des royaumes, provinces, républiques, villes, ports, & autres lieux remarquables des quatre parties du monde; le cours des fleuves & des rivières; les différentes mers qui baignent les deux continens; les principaux golfes, détroits, caps & îles qu'elles forment; les montagnes & les lacs les plus conſidérables, répandus ſur la ſurface de la terre : en outre, l'hiſtorique de chaque pays, ſes commencemens, la forme de ſon gouvernement, ſa puiſſance, ſes révolutions, ſes bornes, ſon étendue, ſon induſtrie, les mœurs & les uſages de ſes habitans, ſon culte, la température du climat, ſes productions, les monumens anciens & modernes qui s'y rencontrent, les ſites, les ſingularités de la nature, ſes relations au-dehors, les ſiéges que les villes ont ſoutenus, les grands hommes qu'elles ont produits, leur commerce, leur population, les conciles qui s'y ſont tenus, les traités de paix qui s'y ſont conclus, leurs degrés de longitude & de latitude ſuivant les meilleures cartes, & leur diſtance aux villes les plus voiſines; les lieux où ſe ſont données les batailles fameuſes, &c.

La Géographie-Phyſique ne ſera qu'une partie très-acceſſoire de notre plan, elle eſt bien plus du reſſort du phyſicien que du géographe. Ce dernier ne doit conſidérer & décrire que la ſurface du globe; le phyſicien veut connoître ſa ſubſtance; mais comme toutes les parties qui ont rapport à la Phyſique & à l'Hiſtoire naturelle, ſeront traitées *ex profeſſo* dans cette Encyclopédie, nous ne ferons que citer à l'article de chaque lieu ce qu'il offrira de plus remarquable en Hiſtoire naturelle, comme les eaux minérales, les mines, &c., laiſſant au phyſicien l'explication des effets, & au métallurgiſte les opérations ſur les métaux.

La Géographie ancienne formera un dictionnaire à part. Le rédacteur de cette partie intéreſſante y mettra toute l'application & la critique qu'elle exige, ou du moins toutes celles dont il eſt capable. Il n'avancera rien qui ne lui paroiſſe bien prouvé, ſoit par le témoignage des anciens, ou par un examen ſévère des plus ſavans auteurs modernes; & quand il s'aidera des travaux de ces derniers, ce ne ſera qu'après avoir vérifié les paſſages des auteurs anciens ſur leſquels ils appuient leurs opinions. Cette partie ſera terminée, 1°. par une table alphabétique de tous les noms qui appartiennent à chaque diviſion ancienne; 2°. par une table alphabétique renfermant chaque nom ancien du dictionnaire, avec le nom moderne qui lui a ſuccédé, & l'indication de la page où ce nom ſe trouve.

Nous avons cru qu'il étoit néceſſaire de joindre un atlas à notre dictionnaire, pour ne rien laiſſer à déſirer au lecteur; mais il ne ſera point partie eſſentielle de la ſouſcription de l'Encyclopédie méthodique. On ſera libre de l'acheter ou de ne le pas acheter.

Cet atlas, format *in*-4°., ſera compoſé de 55 à 60 cartes au plus. M. Bonne ſe propoſe de mettre dans ces diverſes cartes toute l'exactitude dont elles ſont ſuſceptibles, jointe au mérite de la plus belle gravure. On ajoutera à chacune ce qu'exigent les circonſtances actuelles & les découvertes les plus récentes. Cette collection de cartes fera connoître l'état moderne de toutes les parties connues du globe terreſtre, en donnant des notions ſuffiſamment développées de chacune, ſans perdre de vue les connoiſſances qu'on puiſe dans l'antiquité : l'ouvrage même contiendra pluſieurs cartes anciennes.

On employera la plus grande exactitude poſſible dans la projection de ces cartes. Les obſervations aſtronomiques de longitude & de latitude, ſévèrement examinées, en ſeront un des plus ſolides fondemens. Quand de vaſtes eſpaces ſeront dépourvus de ces obſervations, ce qui ne ſera pas rare, on recourra à des combinaiſons géographiques variées & étendues, afin de pouvoir fixer divers points importans dans ces eſpaces. On rendra compte de tout ce travail dans un diſcours préliminaire annexé à l'atlas; on y citera les principales ſources

où l'on aura puiſé. Souvent on ne ſera pas de l'avis des Deliſle, des Haſius, des d'Anville, &c. On oſera ſacrifier alors ſon reſpect pour leur opinion à la perſuaſion de la vérité.

[XIII.] *DICTIONNAIRE D'ANTIQUITÉS, Inſcriptions, Chronologie, Art de vérifier les dates, Numiſmatique ou Science des Médailles, Explication des Fables, Cauſes des Mœurs, Coutumes & Uſages des Anciens, par M.* COURT DE GEBELIN, *un volume in-4°.*

Ces divers objets de connoiſſance ſont trop liés entre eux pour qu'on puiſſe les ſéparer; on ne ſauroit développer les Antiquités du monde ſans le ſecours des Inſcriptions, des Médailles, de la Chronologie, de l'Art qui fait reconnoître les époques de chaque monument; ſans l'intélligence des Fables dont ces Antiquités ſont ſemées, & ſans la connoiſſance des cauſes qui firent établir les divers uſages & les diverſes mœurs répandues ſur le globe.

L'enſemble de ces objets forme un partie conſidérable des connoiſſances humaines, ſur-tout de celles qu'on appelle *érudites*; & leur importance ſe fait ſentir ſans peine par les travaux immenſes auxquels elles ont donné lieu, par les ſociétés nombreuſes qui en ſont l'objet de leur recherches, & par la lumière qui en réſulte pour toutes les connoiſſances, puiſqu'il n'en eſt aucune qui ne ſoit appuyée ſur ce qui a été fait, dit, ou penſé avant nous.

Cependant, à l'exception de quelques articles relatifs aux Antiquités & aux Monnoies, ces objets n'ont point été traités dans l'Encyclopédie, ſes ſavans auteurs ne ſe ſont point occupés d'Inſcriptions, encore moins de la Chronologie, nullement de l'origine des uſages: ils n'ont point parlé de l'Aſtrologie, de la Divination, de la Magie, des Erreurs & des Superſtitions anciennes, ainſi que de l'explicatinn des Fables. Ce qui n'eſt point étonnant.

Les Fables ſe confondoient alors avec l'Hiſtoire, dont elles ne paroiſſoient qu'une altération: les uſages paroiſſoient imaginés au haſard par les ſociétés qu'on croyoit également formées par le haſard, ne s'être civiliſées que par les eſſais les plus pénibles & les moins raiſonnés, & qui n'avoient réuſſi que par un concours de circonſtances qu'il étoit impoſſible de calculer. La Chronologie s'excluoit naturellement, comme appartenant à l'Hiſtoire, dont le chaos & les maſſes ne pouvoient entrer dans ce vaſte recueil.

Il en étoit de même des Inſcriptions & des Médailles; elles ſont également du reſſort de l'Hiſtoire.

Mais dès que l'Encyclopédie ſe diviſe par matières, & que l'Hiſtoire y eſt admiſe, la Chronologie, les Inſcriptions, & les Médailles y rentrent naturellement comme preuves & développement de l'Hiſtoire. Quant à l'explication des Fables & aux cauſes des uſages & des mœurs, elles ſont une ſuite naturelle des Antiquités, qu'elles éclairent & qu'elles rendent plus intéreſſantes & plus utiles.

On ſent que ces divers objets ſont ſuſceptibles de très-beaux & de très-grands développemens: obligés de nous reſſerrer, nous tâcherons d'être le plus court qu'il nous ſera poſſible; de ne donner que les grands réſultats; de poſer des principes, au moyen deſquels on ſera diſpenſé de peſer ſur les conſéquences.

Nous tâcherons de ramener les Chronologies à des points fixes & conſtans, de rétablir le langage ſymbolique répandu ſur les Médailles, de rendre la connoiſſance des uſages plus utile par leurs rapports avec les peuples qui les inventèrent, de faire reparoître le plus bel ordre parmi les Fables, en montrant leur étroite liaiſon avec les objets les plus importans pour le bonheur des ſociétés, & que ce qui juſqu'ici n'a paru propre qu'à amuſer la curioſité, intéreſſe eſſentiellement les connoiſſances les plus relevées & les plus précieuſes.

Enfin, comme l'étymologie des mots en eſt preſque toujours la définition la plus exacte & la plus ſenſible, nous accompagnerons chacun des mots dont nous traiterons, de ſon étymnlogie ſimple & naturelle.

Nous ne négligerons rien, en un mot, afin de réunir la certitude des faits avec l'utilité & l'agrément dont ils ſont ſuſceptibles, & qu'on n'ait point lieu de regretter qu'on ait donné une pareille extenſion au recueil que ce dictionnaire terminera.

Digitized by Google

[XIV.] *DICTIONNAIRE HISTORIQUE; par M. GAILLARD, de l'Académie Françoiſe & de celle des Inſcriptions, deux volumes in-4°.*

Nous commencerons ce *Proſpectus* par un aveu d'une nature peu commune dans les *Proſpectus* ordinaires, c'eſt que l'Hiſtoire, par-tout ſi utile, n'auroit pas dû entrer dans le plan de l'Encyclopédie.

Elle eſt elle-même l'Encyclopédie des faits de tous les temps & de tous les pays; & cette partie, traitée avec une certaine étendue, auroit pu être plus grande que le reſte de ſon tout.

Un Dictionnaire raiſonné des Sciences, des Arts & des Métiers n'admettoit pas néceſſairement le genre hiſtorique, & dès-lors il l'excluoit, à cauſe de l'immenſité de l'objet.

Cependant le frontiſpice de l'Encyclopédie préſente l'Hiſtoire écrivant les Faſtes, appuyée ſur le Temps.

Le ſyſtême figuré des connoiſſances humaines, qu'on a placé à la tête de l'Encyclopédie, ce ſyſtême ſi ingénieux & ſi complet, dont M. Diderot eſt l'auteur, comprend expreſſément l'Hiſtoire & ſes principales diviſions: Hiſtoire ſacrée, eccléſiaſtique, civile, littéraire, ancienne & moderne.

L'Arbre encyclopédique du chancelier Bacon a auſſi pour principale branche l'Hiſtoire & ſes diviſions.

Ce diſcours immortel, préliminaire ſublime, analyſe parfaite d'un livre auquel tant d'imperfections inévitables n'ont pu ravir l'honneur d'être le plus utile des livres, & qui, par la nouvelle diſtribution & le nouveau travail, va devenir auſſi utile qu'il peut l'être; ce diſcours, qui ſera toujours un des plus beaux titres de gloire de M. d'Alembert, aſſigne à l'Hiſtoire ſon rang dans la chaîne des connoiſſances humaines.

En effet, il n'y avoit d'autre raiſon de l'en détacher que ſon trop d'étendue, mais cette raiſon ſuffiſoit; & malgré tout ce qui vient d'être dit, l'Encyclopédie avoit paru tout entière, ſans que le genre hiſtorique y eût été admis. M. de Voltaire, auteur de l'article *Hiſtoire*, avoit ſeulement expoſé ſur l'Hiſtoire tant ancienne que moderne, des vues générales, qui ſervent à donner une idée de la manière dont cette partie pourroit être réduite.

Dans le ſupplément de l'Encyclopédie on a ſuivi un plan différent; on a ſuppoſé que cette omiſſion du genre hiſtorique étoit une des raiſons qui rendoient ce ſupplément néceſſaire; en conſéquence on l'a chargé d'un grand nombre d'articles d'Hiſtoire, tant ancienne que moderne, pour donner un intérêt de plus à l'ouvrage. « Il nous a » ſemblé, diſent les éditeurs, que c'étoit le vœu de » cette partie du public dont les autres reçoi» vent volontiers la loi ».

Quoi qu'il en ſoit, il n'eſt plus queſtion aujourd'hui d'examiner ſi l'Hiſtoire devoit ou ne devoit pas entrer dans le plan de l'Encyclopédie; une fois admiſe dans ce plan, elle ne doit plus en être exclue, les auteurs du ſupplément nous ont fait la loi à cet égard, & le lecteur ne veut rien perdre. Mais s'il prend aiſément l'habitude des jouiſſances, & s'il voit de mauvais œil le retranchement total d'un genre ou d'un objet dont il eſt en poſſeſſion, nous eſpérons qu'il permettra, qu'il goûtera même des réductions néceſſaires, faites d'après le ſyſtême qu'on va lui expoſer.

Ce dictionnaire différera des dictionnaires hiſtoriques ordinaires, en ce qu'il comprendra également les noms des perſonnes & des choſes. Il y aura des articles particuliers pour les perſonnages vraiment célèbres; il y en aura auſſi pour les inſtitutions & les uſages vraiment importans. Ces articles de choſes auront même, ſur les articles de perſonnes, l'avantage de préſenter des tableaux entiers & complets, ſans l'inconvénient de la confuſion, des répétitions, &c.

Le grand point eſt de ſavoir ſe reſſerrer; le grand écueil à éviter eſt la trop vaſte étendue du genre. Heureuſement on peut beaucoup retrancher ſans rien ſacrifier. Que ſont dans tant de dictionnaires hiſtoriques, & que feroient ſur-tout dans l'Encyclopédie tant d'ignobles pédans dont les ouvrages ont péri, on ne ſeront jamais lus; tant de petits perſonnages dont l'obſcure célébrité n'eſt entretenue que par le pédantiſme & par la fureur de copier? Que fait dans le dictionnaire de Bayle cette ſonle de ſectaires ignorés, à qui un mauvais écrit polémique, un libelle de parti a pu procurer dans leur pays une exiſtence éphémère & locale, & que la condeſcendance politique de Bayle, pour le pays où il écrivoit, a entaſſés ſans choix, pour ſe faire pardonner les articles hardis, ou peut-être les articles raiſonnables? Pourquoi dans ce fameux livre ne trouve-t-on jamais ce qu'on a toujours intérêt de chercher, & trouve-t-on à chaque page ce qu'on ne cherchera jamais? C'eſt ſans doute une grande tache dans ce grand monument, non de goût, mais d'érudition, de raiſonnement, & de critique.

On avoit d'abord propoſé de ne parler, même parmi les rois & les princes, que de ceux qui ont aimé & protégé les Lettres. On trouvoit dans ce parti l'avantage de ne prendre de l'Hiſtoire que ce

ce qui intéreſſe véritablement un dictionnaire des Sciences & des Arts. Mais le nombre de ces protecteurs utiles eſt trop petit ; ç'auroit été ſupprimer de nouveau l'Hiſtoire, après l'avoir admiſe.

On vouloit encore ne parler que de ceux qui ont fait du bien aux hommes ; c'étoit toujours le même inconvénient ; le nombre eût été trop petit, c'eût été exclure l'Hiſtoire. Eh ! comment dans un dictionnaire hiſtorique oublier ces hommes *condamnés*, ſi l'on veut, *à une éternelle renommée*, qui, par d'illuſtres victoires & d'étonnantes révolutions, ont fait tant de mal aux hommes ? Comment ne pas nommer Alexandre, Ceſar, Mahomet, Gengiskan, Tamerlan, Cromwel, &c ? Comment même ne pas parler de ces fléaux du genre humain, Caligula, Néron ? Eſt-ce écrire l'hiſtoire que de ne montrer que des vertus & des bienfaits ?

Quand on traite un genre qui a été défini, peut-être avec un peu d'exagération, *le tableau des calamités & des crimes de l'Univers* ; quand on veut faire aux hommes un récit fidèle du paſſé, qui puiſſe les inſtruire pour l'avenir, peut-on leur dérober la connoiſſance des malheurs du genre humain ?

L'objet véritablement important, le voilà ; c'eſt de faire ſervir le paſſé à l'inſtruction du préſent & de l'avenir, de donner à l'Hiſtoire toute ſon utilité, en la rendant la leçon des rois & des peuples ; de la purger de ces faux jugemens, de ces réflexions Machiavéliſtes qui infectent nos Hiſtoires, même les plus eſtimées ; de cet éloge perpétuel des guerres, des conquêtes, des victoires, & du faſte ruineux des rois ; de cette admiration pour le crime inſolent & pour le crime adroit ; ſur-tout de ce principe pernicieux, qu'il y a une morale pour les Etats & une pour les particuliers ; que la politique peut ſe paſſer de la juſtice, ſe ſéparer de la bonne foi, & admettre le menſonge & le crime. Nous n'écrirons rien ſur l'Hiſtoire qui ne ſoit la cenſure du Machiavéliſme ; nous aſſurerons cet avantage à ce dictionnaire ſur tous les dictionnaires hiſtoriques & ſur toutes les hiſtoires ; nous nous y engageons d'autant plus hardiment, que pour remplir cet objet, il n'eſt beſoin ni de talent, ni de ſavoir, mais d'honnêteté, de ſenſibilité, & de principes ſûrs.

Ce n'eſt pas la peine de dire que nous écarterons le merveilleux, qui eſt le poiſon de l'Hiſtoire ; mais nous ne confondrons point le merveilleux avec le ſingulier, qui eſt très-ſouvent vrai, & qui eſt un vrai piquant, ornement le plus naturel du genre hiſtorique.

Nous inſérerons dans les divers articles, autant qu'il ſera poſſible ſans les charger ni les alonger, les mots mémorables, les traits qui peignent, enfin tout ce qui fait lire l'Hiſtoire ; car l'utilité du meilleur ouvrage qu'on ne peut lire, eſt abſolument nulle.

Quant aux bornes reſpectives des différens genres, comme nous ne cherchons qu'à reſſerrer le nôtre, que nous avouons être trop étendu, comme un ſacrifice nous paroîtra toujours une acquiſition, il n'eſt point à craindre que nous entreprenions ſur les droits des autres écrivains employés à ce grand ouvrage. Circonſcrits de tous côtés par l'auteur chargé des Antiquités, Médailles, Monumens, &c. ; par l'Auteur de l'Hiſtoire eccléſiaſtique, par l'auteur de l'Hiſtoire de la Philoſophie ancienne & moderne, par l'auteur même des articles de Juriſprudence, qui ne nous laiſſera ſur les inſtitutions & les uſages que la partie purement hiſtorique, nous ne prendrons des articles, & des articles importans de l'Hiſtoire tant ancienne que moderne, que ce que ces divers auteurs n'embraſſeront point dans leurs départemens.

[XV.] *DICTIONNAIRE THÉOLOGIQUE ; par M. l'Abbé* BERGIER, *Confeſſeur de* MONSIEUR *frere du Roi, & Chanoine de Notre-Dame, deux volumes in-4°.*

POUR peu que l'on ait apporté attention à la lecture de l'Encyclopédie, on apperçoit que la partie théologique a été l'une des plus mal traitées, qu'elle n'eſt ni complète, ni exacte, ni orthodoxe.

1°. L'on a omis un grand nombre d'articles, qui ſont non ſeulement eſſentiels à la Théologie, mais abſolument néceſſaires pour prévenir & corriger les erreurs dont cet ouvrage eſt rempli.

2°. L'on a placé ſous le titre (Théologie) des termes qui appartiennent évidemment à une autre ſcience, comme *Jézides*, ſecte de Mahométans, &c.

3°. L'on a rapporté à des ſciences différentes, des termes ſynonymes ou corélatifs qui concernent la même matière : par exemple, *Clerc*, Juriſpr. *Clergé*, Hiſt. Eccléſ. *Flagellans*, Hiſt. mod. *Flagellation*, Hiſt. Eccléſ. & Philoſ. &c.

4°. Il y a des doubles emplois. On a fait deux articles de pluſieurs termes qui ne diffèrent que par la prononciation, ou qui ſont évidemment ſynonymes, comme *Dénombrement* & *Enumé-*

ration, *Métempſycoſe* & *Tranſmigration des ames*, &c.

5°. Il y en a de trop longs, dans leſquels on a placé des diſcuſſions inutiles, ou qui ſeroient mieux placées tous d'autres articles; *Bible*, *Communion fréquente*, &c., ſont dans ce cas.

6°. Un défaut beaucoup plus répréhenſible eſt l'affectation de prendre dans des auteurs hétérodoxes la notion des dogmes, des lois, des uſages de l'Egliſe Catholique, de copier leurs déclamations contre les Théologiens & contre les Péres de l'Egliſe, de diſculper les Héréſiarques & les Incrédules, d'aggraver les torts vrais ou prétendus des paſteurs & des écrivains eccléſiaſtiques. Les articles *Jéſus-Chriſt*, *Immatérialiſme*, *Péres de l'Egliſe*, &c., ſont dans ce cas. Dans pluſieurs autres on étale les objections des Hérétiques, & l'on ſupprime les réponſes des Théologiens catholiques.

7°. De ces divers défauts il en eſt réſulté un plus grand, c'eſt que la doctrine de l'Encyclopédie eſt un tiſſu de contradictions. Les articles faits par des Théologiens, ſur-tout par M. Mallet, ſont en général aſſez bien; les autres, compoſés par des littérateurs mal inſtruits ou infidéles, ont été ſervilement copiés d'après les Controverſiſtes Proteſtans ou Sociniens.

Pour éviter ces inconvéniens dans la nouvelle Encyclopédie, rangée par ordre de matiéres, il faut ſuivre un plan mieux conçu.

Le dictionnaire théologique doit renfermer non ſeulement le dogme, mais la critique ſacrée, néceſſaire pour l'intelligence de l'Ecriture Sainte, l'Hiſtoire Eccléſiaſtique, qui nous apprend la manière dont le dogme a été attaqué & défendu, les lois des *diſciplines* relatives au dogme, la liturgie ou les pratiques du culte extérieur, qui en ſont l'expreſſion & qui le mettent ſous nos yeux; la morale chrétienne, telle qu'elle eſt enſeignée dans l'ancien & le nouveau Teſtament.

Parmi les objets du dogme, il en eſt qui font partie de la Métaphyſique ou de la Théologie naturelle; le philoſophe les préſente tels qu'ils ſont connus par la raiſon, le Théologien doit les montrer tels qu'ils ſont enſeignés par la révélation. Ainſi, les articles *Dieu*, *Ame*, *Eſprit*, *Création*, *Immatérialiſme*, *Spiritualité*, *Immortalité*, &c., doivent ſe trouver dans le dictionnaire théologique, auſſi bien que dans le dictionnaire philoſophique, mais ſous un aſpect différent.

De même, la Morale naturelle eſt du reſſort de la Philoſophie; mais la Morale évangélique eſt une partie eſſentielle de la révélation ou de la doctrine de Jeſus-Chriſt; un Théologien doit montrer qu'elle n'eſt point contraire à la Morale naturelle.

La critique ſacrée ne doit embraſſer que ce qui a un rapport direct à la religion des Patriarches, des Juifs, des Chrétiens; les livres ſaints qui la renferment, les dogmes, les lois, les uſages religieux. Ce qui concerne les opinions, les lois, les coutumes civiles, politiques ou militaires, appartient plus directement à l'Hiſtoire ancienne. Les noms des mois, des meſures, des habits des Hebreux, &c., les rêveries des Rabbins, la Cabale, le Talmud, la Miſchne, &c., ſont étrangers à la Theologie.

Il en eſt de même de la Géographie; il y a cependant des articles ſur leſquels un Théologien doit juſtifier le récit des livres ſaints contre les conjectures d'une fauſſe critique, tels que la formation du *Lac Aſphaltite* ou *mer-Morte*, le miracle de Joſué à *Gabaon*, &c.

L'Hiſtoire Eccléſiaſtique ne doit point renfermer les religions fauſſes; la croyance & les mœurs des Chinois, des Indiens, des Perſes, des Grecs, des Romains, des Mahométans, ſont plutôt du reſſort de l'Hiſtoire profane ou de la Philoſophie, que de la Théologie. Les Ordres religieux & ce qui les concerne tiennent à l'Hiſtoire Eccléſiaſtique; les Ordres militaires n'y ont que très-peu de rapport.

C'eſt à la Juriſprudence Canonique de diſcuter les lois & la diſcipline de l'Egliſe, de les concilier avec les lois civiles; mais lorſque les objets de diſcipline tiennent au dogme, comme la hiérarchie, les vœux, les pratiques du culte extérieur, un Theologien ne peut ſe diſpenſer de les préſenter ſous cet aſpect, d'en démontrer la ſageſſe & l'utilité. Il doit parler des conciles en ce qui touche le dogme, & laiſſer de côté la diſcipline, lorſqu'elle n'y a aucun rapport.

On doit laiſſer au Grammairien le ſoin de donner le ſens de tous les mots de notre langue; cependant lorſqu'il s'en trouve qui ont un ſens theologique different de la ſignification commune, lorſqu'ils expriment un point de croyance ou de pratique religieuſe, ils doivent avoir place dans le dictionnaire théologique.

Une des principales attentions du rédacteur de ce dictionnaire ſera donc de ne prendre dans les articles communs à pluſieurs ſciences, que ce qui concerne directement ſa partie, & de laiſſer le reſte à ceux auxquels il appartient.

Il aura ſoin de faire les articles qui manquent, de ſuppléer à ceux qui ſont defectueux, de retrancher ce qui paroît inutile, de corriger ceux qui renferment des erreurs, ſans attaquer toutefois directement aucun écrivain, ſans prendre le ton de diſpute ou de diſſertation, & en ſupprimant tout reproche perſonnel.

Puiſqu'il eſt queſtion de faire un dictionnaire françois, il paroît convenable de n'y point mettre de paſſages latins, mais de les traduire, d'écrire les mots hébreux en caractéres ordinaires, de ne faire uſage du grec que pour donner l'Etymologie des mots qui en ſont dérivés.

On ſe fera une loi de conſerver en entier tous les articles qui paroiſſent bien faits, & ils ſont en

grands nombre, ſur-tout ceux qui ſont de M. Mallet, Théologien très-inſtruit, judicieux & modéré. C'eſt un acte de juſtice de conſerver à un auteur eſtimable tout l'honneur de ſon travail.

Ce dictionnaire ſera précédé d'un plan ou proſpectus, dans lequel toute la nomenclature ſera rangée ſelon l'ordre didactique ou ſelon la ſuite naturelle des idées.

[XVI.] *DICTIONNAIRE DE LA PHILOSOPHIE ancienne & moderne ; par M. NAIGEON, un volume in-4°.*

Il contiendra l'Hiſtoire générale & particulière de la Philoſophie & des Philoſophes anciens & modernes. On y expoſera fidèlement, & d'une manière claire & precite, leurs principales opinions ſur la Phyſique, la Métaphyſique, la Politique, & la Morale. On y joindra quelques détails ſur leur vie privée, lorſqu'elle offrira des traits aſſez piquans pour intéreſſer le lecteur, ou qu'on les croira propres à développer leur caractere moral.

Pour mieux exécuter le nouveau plan de travail qu'on a cru devoir adopter, on ſe propoſe d'étendre ou d'abréger, de refaire même en tout ou en partie, ſelon qu'on le jugera néceſſaire, pluſieurs articles de Philoſophie ancienne & moderne, répandus dans la premiére Encyclopédie, & dont les différens auteurs nous ont paru fort au deſſous de leur ſujet ; mais on conſervera ſcrupuleuſement, & ſans ſe permettre même le plus leger changement, ceux qui ſont le fruit des recherches d'un Philoſophe juſtement célèbre, qui a porté ſur tous les objets dont il s'eſt occupé, des vues également neuves, fines, & profondes, à qui nous devons encore un grand nombre d'excellens articles de Grammaire, de Littérature, de Politique, & de Morale, &, ce qui ne mérite pas moins d'éloges, par l'étendue & la variété des connoiſſances que ce nouveau travail ſuppoſe, l'hiſtoire preſque entière des arts & métiers, & la deſcription exacte & détaillée d'une infinité de machines ingénieuſes, dont le mécaniſme, lors même qu'il eſt le plus ſimple, eſt toujours très-difficile à décrire d'une manière claire & ſenſible pour les autres.

Les additions plus ou moins étendues qu'on ſe propoſe de faire aux articles qui traitent de la Philoſophie des anciens, auront pour but d'éclaircir certains points de leurs doctrine, & de fixer enfin les idées ſur ces queſtions d'autant plus obſcures aujourd'hui, qu'elles ont été ſouvent agitées ; de faire voir l'état des ſciences chez les Grecs au temps où ils floriſſoient, & le point où ils les ont portées par les ſeules forces de leur génie, & privés des inſtrumens dont les modernes ſe ſont ſervis avec tant de ſuccès ; de déterminer avec exactitude l'importance & la difficulté de leurs découvertes conſidérées en elles-mêmes ; de bien diſtinguer ſur-tout parmi les vérités éparſes dans leurs ouvrages, celles dont ils voyoient la liaiſon, les rapports, & les conſéquences, & à la démonſtration deſquelles ils avoient été conduits par le raiſonnement, l'expérience, & l'obſervation, d'avec celles qui n'étoient dans leur tête que de ſimples opinions. C'eſt faute d'avoir fait cette diſtinction importante, qu'un écrivain peu philoſophe a fauſſement attribué aux anciens une foule de découvertes qui ne leur appartiennent pas, & dont il eſt également ridicule & injuſte de leur faire honneur au préjudice des modernes. Il y a bien de la différence entre un apperçu vague, ou, ſi l'on veut, une opinion ingénieuſe & vraie, mais qui ne tient abſolument à rien dans la tête de celui où elle ſe trouve, à laquelle il eſt même arrivé ſans le ſavoir, & en partant le plus ſouvent de principes faux, & une idée lumineuſe fondée ſur des principes inconteſtables, & qui eſt le réſultat d'une longue ſuite d'expériences & d'obſervations. C'eſt là le point où commence la ſcience, & ce qui ſeul en mérite le nom.

L'Hiſtoire de la Philoſophie moderne ſera traitée avec le même ſoin. L'Encyclopédie méthodique offrira même ſur ce ſujet auſſi vaſte, & plus intéreſſant pour nous, pluſieurs nouveaux articles qui pourront donner lieu à des réflexions utiles ſur certains points de Littérature, de Morale, & de Philoſophie. Toutes ces additions ſeront imprimées, les unes à la ſuite des articles dont elles formeront le ſupplément, les autres ſous certains chefs généraux auxquels elles appartiennent. On les déſignera par une étoile, afin que le lecteur puiſſe voir d'un coup-d'œil ce que l'Encyclopédie méthodique contiendra de plus en ce genre, & les nouvelles richeſſes qu'elle doit ajouter à celles que la premiére Encyclopédie renfermoit déjà ſur cette branche de nos connoiſſances.

Si l'hiſtoire critique de la Philoſophie de Bruker avoit été faite par un homme verſé dans les différentes matières qu'elle embraſſe, & qui eût joint ſur-tout, à une étude réfléchie des langues anciennes, la ſagacité & la profondeur qu'exigeoit un ouvrage de cette nature, elle auroit pu être d'un grand ſecours : mais ce livre n'eſt guère qu'une vaſte compilation, qui ſuppoſe plus de patience que de raiſonnement ; il ne diſpenſe pas même de conſulter les ſources, ce qui du moins eût abrégé le temps & les recherches, toujours longues & pénibles, quand on veut les faire avec autant d'exactitude que de diſcernement. Bruker, comme la plupart des érudits, avoit beaucoup plus lu que

médité. Il manquoit de goût, & n'avoit d'ailleurs ni assez de connoissances, ni assez de philosophie, pour apprécier les matériaux qu'il rassemloit de toutes parts. En effet, il suffit de lire avec attention les ouvrages originaux dont il rapporte de longs extraits, pour se convaincre que souvent il n'entendoit pas ou entendoit mal les auteurs qu'il analysoit. Il passe sous silence des lignes précieuses aux yeux du Philosophe, & omet une foule d'idées, tantôt fines & délicates, tantôt fortes & hardies, dont il ne voyoit pas la tendance. Son livre, au reste, a le mérite de tous les recueils; il peut servir à en faire un bon. Si l'exécution du plan qu'il avoit conçu étoit au-dessus de ses forces, il a du moins fouillé la mine, & il en a tiré des matériaux dont une main plus habile peut faire un meilleur usage. C'est le but qu'on s'est proposé dans le dictionnaire philosophique. On n'a rien négligé pour donner à cet ouvrage toute la perfection dont il est susceptible. On a lu & extrait avec soin tous les auteurs qui pouvoient répandre quelque jour sur la Philosophie ancienne & moderne; mais on les a lus dans un autre esprit & avec d'autres vues que Bruker; & l'on ose croire que le Public aura lieu d'être satisfait du travail de l'auteur qui s'est chargé de compléter cette partie si intéressante & si peu connue des progrès de l'esprit humain.

[XVII.] *DICTIONNAIRE UNIV. ET RAIS. DE MÉTAPHYSIQUE, Logique, & Morale; un volume in-4°.*

On se propose de mener de front ces trois parties de la science, à cause de la grande analogie qu'elles ont entre elles. La Métaphysique a pour objet, 1°. la connoissance immédiate de notre ame, de son action, de ses facultés, &, par comparaison, la connoissance de tous les êtres qui sont regardés comme étant de la même nature que notre ame: dans ce sens, la Métaphysique peut être considérée comme une science d'observations: 2°. elle a pour but la formation de nos idées & leur perfection, qui consiste à représenter fidèlement les êtres qui sont hors de nous & leurs propriétés; c'est-à-dire, leurs rapports entre eux & avec nous-mêmes.

La Logique nous enseigne à réfléchir sur nos idées & sur les signes de nos idées, à les combiner, à les ordonner selon l'art, moins pour en tirer des vérités nouvelles, que pour prouver aux autres des vérités à nous connues, &, par un abus très-fréquent, des erreurs chéries.

L'objet de la Morale est de diriger nos idées, nos raisonnemens, nos sentimens, notre volonté à la vertu, & de nous apprendre, qu'indépendamment de toute autre considération, il importe à l'homme, à tout être social, d'être vertueux, eût-il d'ailleurs la raison assez bornée ou assez dépravée pour méconnoître la vraie source, la source céleste & pure de toute vertu.

L'objet de ces trois sciences se réunit donc en ce point, qu'elles dirigent toutes trois nos facultés à leur but le plus noble & le plus digne de nous; notre entendement à la vérité & notre volonté à la vertu; c'est-à-dire, qu'elles travaillent toutes trois de concert à nous procurer le bonheur, & à l'établir sur les fondemens les plus solides qui existent dans la nature.

A dieu ne plaise que je cherche à faire valoir mon travail aux depens de celui des autres! Je connois nombre d'excellens morceaux de Métaphysique, de Logique, & de Morale dans la premiére Encyclopédie, qui sera toujours l'ouvrage primitif & fondamental. J'en connois plusieurs qui ont été rédigés par des écrivains du premier ordre, où l'on trouve la force & la beauté du style jointes à la justesse & à la profondeur des idées; & il est plus que vraisemblable que l'on trouveroit dans tous les articles relatifs à une même science cette harmonie, cette unité si précieuse aux gens de goût, si nécessaire dans les ouvrages philosophiques, pour peu que les circonstances eussent permis que tous ces articles fussent de la même main. Le principal but de mon travail sera d'établir cette unité, autant qu'il sera possible, dans chacune des trois parties dont je me suis chargé, principalement dans les points par où elles se rapprochent les unes des autres.

Je pourrai me permettre de faire quelques additions toutes les fois qu'elles me paroîtront nécessaires pour remplir un vuide, pour suppléer à une interruption dans la chaîne des vérités; mais en général je me garderai bien de chercher à augmenter ces trois parties, objet de mon travail, je les diminuerai plutôt, en supprimant, en resserrant quelques articles qui roulent sur de pures subtilités, parce que les subtilités sont toujours moins favorables à la vérité qu'à l'erreur. En effet, pour peu qu'on y réfléchisse, on reconnoîtra que les abstractions ne sont autre chose que des images légères, ou, si l'on veut, des ombres fugitives, qui représentent imparfaitement les choses, & d'autant plus imparfaitement, qu'elles s'élèvent davantage au-dessus de leurs modèles. Pour féconder les sciences qui s'occupent des ces idées, il faut donc travailler sans relâche à ramener celles-ci

Digitized by Google

du monde intelligible où elles s'évaporent & se perdent, pour ainſi dire, dans ce monde phyſique, où elles prennent de la conſiſtance & de la réalité. La Géométrie elle-même, la plus réelle, la plus active, la plus ſolide de ces ſciences, ne fut jamais plus intéreſſante, & en même temps plus ſublime que lorſqu'elle appliqua ſes methodes & ſes inſtrumens aux objets, ſur-tout aux grands objets de la nature.

C'eſt dans cet eſprit que je retrancherai toutes ces queſtions puériles, oiſeuſes, que leur ſubtilité rendoit jadis recommandables, & qu'heureuſement pour notre ſiecle elle rend aujourd'hui ridicules. Telles ſont les queſtions trop fameuſes ſur les univerſaux *in eſſendo* & autres, ſur les natures banales, les accidens modaux, & tous les grades métaphyſiques, les propoſitions promiſſoires, réduplicatives, faſſinantes, & leur converſion; les eſpeces impreſſes & expreſſes, le prédicable & le predicat, la raiſon ratiocinante & la raiſon ratiocinée, &c. &c. &c. Non qu'il n'exiſte en tout cela un fond de vérité, mais ce ſont des vérités vagues, inutiles, ſouvent très-communes, & que d'ailleurs tout bon eſprit comprendra facilement dès qu'elles ſeront traduites en langage intelligible. Ce ſont peut-être les plus hautes branches de l'arbre, mais qui, trop éloignées des racines, n'en reçoivent qu'une ſeve exaltée d'où ſe forme un vain luxe de feuilles, ſans aucun fruit, & trop ſouvent ſans aucune fleur.

[XVIII.] *DICTIONNAIRE DE GRAMMAIRE ET DE LITTÉRATURE; par une Société de Gens de Lettres; (M. MARMONTEL, de l'Académie Françoiſe; M. BEAUZÉE, de la même Académie, &c. un volume in-4°.)*

CE dictionnaire préſente deux parties des connoiſſances humaines, unies par un principe commun, qui eſt l'*art du langage*; & qui, ne pouvant ni ſe ſéparer ni ſe confondre avec d'autres ſciences, devoient naturellement être raſſemblées dans un même corps d'ouvrage.

Les langues, conſidérées ſimplement comme un moyen de communiquer ſes idées, ſont ſoumiſes à des régles qui ſont l'objet de la *Grammaire*. Les unes ſont relatives à la compoſition de toutes les langues, & forment la *Grammaire générale*; les autres, relatives ſeulement à tel ou tel idiôme, forment la *Grammaire* propre à chacun de ces idiômes.

Mais les langues ſont compoſées de mots qui, ſoit par la nature plus ou moins harmonieuſe de leurs élémens, & l'ordre dans lequel on les place, ſoit par la ſignification plus ou moins preciſe qu'on y attache, ſoit par les images & les idées acceſſoires qu'ils réveillent dans l'eſprit, ſont ſuſceptiles d'une variété infinie de combinaiſons, plus ou moins propres à donner au diſcours du mouvement, de la vivacité, de l'intérêt, ou de l'énergie.

Cet art d'animer & d'embellir le diſcours ſe diviſe en deux branches, la *Poétique* & la *Rhetorique*, dont les ſubdiviſions embraſſent tous les genres de compoſitions littéraires.

La diſcuſſion des principes & des règles de ces diverſes compoſitions; l'analyſe des beautés & des défauts des ouvrages les plus célèbres dans chaque genre; l'examen comparé des langues anciennes & modernes, dans leurs rapports avec la perfection des arts & des lettres, forment une troiſième diviſion qui, ſous le nom de *Critique*, donnera lieu à un grand nombre de détails & d'obſervations également propres à éclairer l'eſprit & à former le goût, ſoit pour compter des ouvrages de littérature, ſoit pour en apprécier le mérite.

L'hiſtoire de la Poéſie & de l'Eloquence, des progrès & des révolutions du goût chez les anciens & chez les modernes, entrera auſſi dans cet ouvrage; elle n'y ſera cependant pas traitées dans des articles particuliers, ni par la méthode biographique, étrangère au plan de l'Encyclopédie; mais elle ſera fondue dans les articles généraux, conſacrés aux grandes diviſions de la littérature. Ainſi, *Homère* ne formera point un article à part; mais aux articles *Epopée*, *Poéſie*, on trouvera les détails néceſſaires ſur la vie & les ouvrages de ce grand homme, ſur les circonſtances qui ont pu favoriſer ſon génie, & l'influence qu'il a eue ſur les progrès de la poéſie dans les ſiécles poſtérieurs.

La Mythologie ancienne formera une autre diviſion; elle a des rapports néceſſaires avec la poéſie, & la connoiſſance en eſt même indiſpenſable pour l'intelligence des poëtes grecs & Romains. C'eſt ſous ce point de vue ſeulement qu'on conſidérera cet objet, & non dans ſes rapports avec l'hiſtoire, la religion, & les mœurs de l'antiquité.

Les parties principales qui doivent compoſer ce dictionnaire, ont été traitées d'une maniére auſſi neuve qu'intéreſſante dans l'*Encyclopédie* & ſon *ſupplément*. La Grammaire générale & particuliére avoit été entrepriſe par M. du Marſais; la mort l'a interrompu dans ſon travail, qui a été continué par M. Beauzée, ſon diſciple & ſon émule. Le nom & les ouvrages de ces deux grammairiens ſont trop connus pour ne pas nous diſpenſer de faire leur éloge.

Digitized by Google

M. Marmontel avoit donné dans les 4, 5, 6, & 7e volumes de l'Encyclopédie d'excellens articles de Littérature; mais les obſtacles qui s'étoient oppoſés à la continuation de cet ouvrage, l'avoient empêché de pourſuivre ſon travail dans les dix derniers volumes. Il l'a repris depuis, & a donné dans le *ſupplément* tous les articles qui ſervent à compléter la *Rhétorique* & la *Poétique*. Une connoiſſance approfondie de la littérature, un goût ſain, une diſcuſſion ſolide & lumineuſe, un ſtyle clair, élégant, & correct, un choix d'exemples heureux & agréables, caractériſent particulièrement ces articles, dignes, à tous égards, de la réputation de l'ingénieux & célèbre académicien à qui nous les devons.

Avec quelque ſoin que la Grammaire & la Littérature ſoient traitées dans l'*Encyclopédie* & le *ſupplément*, c'eſt avec des corrections, des additions, & des améliorations conſidérables que nous les offrirons au public dans le nouveau dictionnaire; M. Marmontel & M. Beauzée ſe ſont chargés de revoir tous leurs articles, d'y corriger les erreurs qui peuvent s'y être gliſſées, d'y ajouter les obſervations & les idées que leurs études ou de nouvelles réflexions leur ont fait naître, de ſuppléer enfin les articles que l'inattention avoit fait omettre. Ce nouveau travail eſt très-conſidérable.

M. de Voltaire avoit donné pluſieurs articles charmans pour l'Encyclopédie; il en déſiroit vivement une nouvelle édition, & c'étoit pour cette nouvelle édition qu'il avoit compoſé ſes *Queſtions ſur l'Encyclopédie*. On a donc cru devoir reprendre dans cet ouvrage tous les morceaux qui appartiennent à la Littérature, pour en enrichir le nouveau dictionnaire.

Mais le travail de ces hommes célèbres n'a pas ſuffi pour compléter le plan du nouveau dictionnaire, tel que nous l'avons expoſé. Un très-grand nombre d'articles, qu'ils ont omis ou regardés comme étrangers à leur objet, ont été recueillis de l'Encyclopédie même, ou ſuppléés par l'éditeur. Il a cru devoir auſſi joindre ſouvent des additions & des obſervations aux articles compoſés par les auteurs principaux, lorſque les objets qui y ſont traités lui ont paru ſuſceptibles d'être un peu plus développés, ou d'être préſentés ſous différens points de vue.

Toutes ces additions & corrections ſeront diſtinguées par des marques particulières qui indiqueront avec préciſion ce qui appartient à chaque auteur.

Enfin on n'a rien négligé pour donner à cet ouvrage toute l'étendue, l'intérêt, & l'utilité dont il eſt ſuſceptible.

[XIX.] *DICTIONNAIRE UNIVERSEL DE DROIT; par une Société de Juriſconſultes* (1); *rédigé & mis en ordre par M. l'Abbé* REMY, *Avocat au Parlement, trois volumes in-4°.*

DEPUIS que Monteſquieu & quelques autres hommes de génie ont écrit ſur les lois & ſur les principes des gouvernemens, il s'opère parmi nous une révolution dont on ſent déjà l'heureuſe influence. Les bons eſprits, dégoûtés des ſpéculations oiſeuſes, dirigeant leurs efforts vers les connoiſſances utiles, ſe ſont appliqués à débrouiller le chaos de notre hiſtoire & de nos coutumes; chacun d'eux s'eſt avancé, avec plus ou moins de ſuccès, dans la partie qu'il a eſſayé de traiter; &, grace à ce concours de travaux, le public commence à entrevoir le jour où il pourra lui-même être initié dans tous les myſtères de ces lois qui modifient la liberté, & auxquelles on eſt tenu de conformer les principales actions de la vie.

La partie du dictionnaire encyclopédique qui concerne la Juriſprudence, avoit été faite pour remplir cet objet; mais, malgré les bons articles qu'on y trouve (ceux ſur-tout qui appartiennent au ſavant M. Boucher d'Argis), il eſt cependant impoſſible de ſe diſſimuler qu'un grand nombre ne pèchent, ſoit par une prolixité rebutante, ſoit par des omiſſions nuiſibles, ſoit par des erreurs graves.

Indépendamment des inexactitudes & des erreurs, on eſt en droit de reprocher à l'Encyclopédie un grand nombre d'omiſſions importantes: pluſieurs articles annoncés par des renvois ne ſe trouvent ni dans le dictionnaire, ni dans ſon ſupplément, ni dans aucune des nouvelles éditions. Si l'on en compare la ſimple nomenclature à celle du répertoire univerſel de juriſprudence, on reconnoîtra combien elle eſt défectueuſe. La perfection d'un ouvrage de ce genre ne peut dépendre que d'une continuité d'efforts & d'une multitude de tentatives que le public doit ſoutenir: chaque génération ajoute aux travaux des précédentes; c'eſt ainſi que

(1) On trouvera au bas des articles nouveaux le nom de leurs auteurs. Parmi les juriſconſultes qui ont bien voulu concourir à la perfection de cet ouvrage, nous devons nommer ici M. Boiſſou, qu'une mort ſoudaine vient d'enlever au barreau, & qui, depuis long-temps, travailloit à rectifier les articles de l'ancienne Encyclopédie. Un de ſes confrères, non moins verſé que lui dans la ſcience des lois, s'eſt chargé de finir cette partie importante de l'ouvrage.

Digitized by Google

l'édifice peut s'achever. On ſe propoſe de mettre en œuvre les connoiſſances répandues dans le répertoire univerſel de juriſprudence, de la même maniere que les auteurs de ce dernier en ont uſé à l'egard du dictionnaire eocyclopedique. Mais entre le répertoire de Juriſprudence & cette partie de l'Encyclopédie méthodique, il y aura des caractères aſſez marqués pour empêcher de confondre jamais ces deux ouvrages. Tous les réglemens ſi variables du fiſc, tous les tarifs des finances, toutes les formules d'actes qui ſont developpés en detail dans le répertoire, ne ſe trouveront qu'en ſimples généralités dans l'Encyclopédie méthodique.

On s'attachera ſur-tout à développer le véritable eſprit de la juriſprudence. Les jugemens des cours ſuperieures formant aujourd'hui une partie eſſentielle de notre Droit civil, il eſt très-important de ſavoir au moins diſtinguer ceux qui ſont loi, d'avec ceux qu'on ne peut invoquer pour la déciſion des affaires de même eſpèce qui renaiſſent chaque jour dans les tribunaux : c'eſt peu de raſſembler des arrêts contradictoires ſur chaque matière, ſi l'on n'y joint pas le flambeau néceſſaire pour éviter les piéges de la chicane.

A tout ce qui concerne la juriſprudence civile, canonique, bénéficiale, & criminelle, on ajoutera trois grandes branches des connoiſſances humaines, qui, juſqu'à préſent, n'ont été réunies dans aucun dictionnaire de Droit; ce ſont les queſtions les plus intéreſſantes du Droit public, du Droit des gens, & du Droit naturel; matieres qui tiennent aux premières par une infinité de rapports, & dont la plus grande partie ſe trouve encore iſolée, ſoit dans les livres des philoſophes, ſoit dans les recueils des ſimples compilateurs. On s'attachera particulièrement à l'hiſtorique des lois, parce qu'il eſt impoſſible d'etre juriſconſulte ſans ces connoiſſances preliminaires.

Les corrections qu'on fera aux anciens articles ſeront diſtinguées par un ſigne particulier, ainſi que les articles nouveaux : ces derniers ſeront fort nombreux, parce qu'indépendamment des omiſſions de la premiere édition de l'Encyclopédie, il eſt emané du trône une multitude de réglemens qui ont changé l'ancien état des choſes, tels que les lois relatives aux ordres religieux, aux portions congrues, aux jurandes, aux arts & métiers, aux tailles, aux deſerteurs, aux ſerfs, aux priſons, à la torture, au commerce, aux préſidiaux, &c.

A la fin de l'ouvrage, on placera un tableau qui fixera l'ordre dans lequel les principaux articles ſur chaque matière doivent être lus, pour réunir les avantages des traités particuliers à ceux de la forme alphabétique. Il ſera terminé par un catalogue des livres de Droit les plus eſtimés, avec une notice des meilleures éditions.

[XX.] *DICTIONNAIRE DE FINANCES, hiſtorique, philoſophique, & politique; un volume in-4°.*

UN dictionnaire réuniſſant des notions juſtes ſur les différentes matières des Finances, eſt un ouvrage abſolument nouveau. L'Encyclopédie ne contient qu'un petit nombre d'articles ſur cette partie, les uns rédigés par un homme (1) qui, peu inſtruit des faits, s'eſt jeté dans des diſſertations vagues & médiocrement intéreſſantes; la plupart des autres trop reſſerrés & copiés dans des dictionnaires compoſés par des perſonnes à qui ces matières étoient abſolument étrangères.

Donner une idée de l'adminiſtration des finances dans tous les états de l'Europe, préſenter une nomenclature complète des mots néceſſaires à l'intelligence des livres écrits ſur cette matière; entrer dans tous les détails de l'adminiſtration des finances, particulière à la France; préſenter l'hiſtoire des différentes natures d'impoſitions; offrir des idées ſur leur réformation : tel eſt le plan de ce dictionnaire.

En le compoſant, l'auteur a eu à choiſir entre deux manières d'y procéder très-différentes. La première, de faire un ouvrage purement politique & philoſophique, & d'effleurer ſeulement les faits & les détails; la ſeconde, de faire une collection de juriſprudence en finance, un manuel fait pour devenir un livre claſſique pour tous ceux qui ſont occupés des différentes branches de cette adminiſtration.

Entre ces deux partis on en a pris un mitoyen : on a raſſemblé les principaux faits; on s'eſt efforcé de donner de chaque objet des définitions juſtes; mais en ſe renfermant dans des bornes étroites, on a tâché d'inſtruire, ſans perdre entièrement de vue le déſir de ſe faire lire avec quelque intérêt.

Heureux le peuple qui vit ſous un gouvernement dont la bienfaiſance eſt la baſe, & qui, n'ayant rien à cacher, ne s'enveloppe point d'un voile myſtérieux; qui, perſuadé que les diſcuſſions impartiales ajoutent des lumières à l'expérience, n'oppoſe aucun obſtacle à la publication des ouvrages relatifs à l'adminiſtration!

Les articles qui ſeront marqués d'un (*D*) nous ont été fournis par une perſonne que diverſes circonſtances ont miſe à portée d'acquérir des connoiſſances particulières ſur les matières qui ſont l'objet de ce dictionnaire; mais elle a déſiré de n'être pas nommée.

(1) M. Peſſelier.

[XXII.] *DICTIONNAIRE DE L'ÉCONOMIE POLITIQUE; un volume in-4°.* (1).

L'ÉCONOMIE politique embraſſe la nature & l'eſſence des gouvernemens, les devoirs & les droits des dépoſitaires de l'autorité ſouveraine, leur influence ſur les propriétaires fonciers, les cultivateurs, les manufacturiers, les négocians, les voituriers, les artiſans, & les hommes dévoués aux ſervices purement perſonnels.

Cette ſcience diſtingue & claſſe les citoyens par le genre des travaux dont ils ſont occupés. Elle aſſigne les relations qu'ils ont entre eux, l'ordre, l'enchaînement, & la dépendance réciproque de leurs fonctions diverſes, ainſi que les moyens de les faire tous contribuer de mieux en mieux à la conſervation, à la multiplication, au bien-être de l'eſpèce humaine ſur la terre.

Les arts & les ſciences qui caractériſent l'état & la condition des hommes dans l'analyſe économique des empires civiliſés, ont tous leurs obſervations fondamentales, leurs principes de théorie, leurs règles de pratique. Chacun d'eux a dans l'Encyclopédie méthodique ſon dictionnaire particulier, qui contient, par ordre alphabétique, tous les objets qui la compoſent.

Mais la ſcience économique, dont l'objet eſt de connoître, de perfectionner leur enchaînement, leur correſpondance mutuelle, & leur manière de concourir au bien général de l'humanité, doit auſſi avoir ſa nomenclature particulière. Elle a des maximes à établir, des concluſions à déduire, & de grandes erreurs à combattre.

Il eſt aiſé de voir, par le diſcours préliminaire de l'Encyclopédie, par l'exécution du dictionnaire & de ſes ſuppléments, que cette ſcience n'entroit point dans le plan des éditeurs; & rien n'étoit moins étonnant, puiſqu'elle commençoit à peine à ſe former.

C'eſt dans ces derniers temps qu'on a réuni, par une méthode nouvelle, en un ſeul corps de doctrine toutes les connoiſſances éparſes & confuſes des anciens & des modernes ſur cet objet.

Intimement perſuadé que ce corps de doctrine eſt le développement le plus ſimple, le plus certain, le plus utile de la loi de juſtice & de l'ordre de bienfaiſance, qui ſont la baſe naturelle des ſociétés humaines, je me propoſe de le développer avec toute la préciſion dont je ſuis capable.

Mais plein de reſpect pour les partiſans des opinions contraires, j'en rendrai compte avec la même exactitude, prenant ſoin de diſtinguer dans l'eſprit de la plus ſcrupuleuſe impartialité, les ſimples aſſertions encore conteſtées, d'avec les principes avoués & reconnus; les conſéquences généralement conſenties, d'avec celles qui n'ont pas ceſſé d'eſſuyer des contradictions.

Je tâcherai d'être clair. Les grandes vérités de l'Économie politique n'ont pas beſoin d'autres ornemens.

J'expoſerai dans le diſcours préliminaire l'analyſe économique des états civiliſés & l'enchaînement des principes qui compoſent la ſcience politique.

(1) M. l'Abbé de Monſlinot, connu par un excellent diſcours ſur la mendicité, & par pluſieurs mémoires fournis au gouvernement ſur ces objets, s'eſt chargé de toute cette partie dans ce dictionnaire.

[XXII.] *DICTIONNAIRE DE COMMERCE; par M. l'Abbé BAUDEAU, un volume in-4°.*

UN dictionnaire de Commerce, faiſant partie de l'Encyclopédie méthodique, a des limites beaucoup moins étendues que ce même ouvrage qui ſeroit publié ſéparément. Il faut d'abord en ſupprimer toute la Géographie commerçaote, puiſqu'elle ſe trouve traitée dans le dictionnaire géographique; il faut encore en ſupprimer tout le contentieux qui eſt plus particulièrement l'objet de la Juriſprudence. Tous les détails des arts & métiers mécaniques, tout ce qui concerne les communautés, la police des métiers, l'ordonnance des manufactures, doivent en être également ſupprimés, puiſque l'Encyclopédie méthodique a un dictionnaire à part, & le plus étendu de tous ſur ces divers objets. Notre dictionnaire de Commerce doit donc ſe borner à l'explication de tous les termes qui ont rapport au commerce proprement dit; il doit comprendre tous les détails concernant les monnoies, ſoit réelles, ſoit fictives, les poids, les meſures, les compagnies de commerce, avec l'hiſtoire

l'hiſtoire de leur régie & adminiſtration, les banques, les conſuls & leurs fonctions, les chambres d'aſſurance, l'hiſtoire des juridictions conſulaires & les fonctions de juges-conſuls, la manière de tenir les differens livres & d'établir des ſociétés, leurs formes & formules, les changes, les contrats maritimes, & toutes les eſpèces de contrats uſuels, ſoit pour le commerce de terre, ſoit pour celui de mer, les tableaux comparés d'importation & d'exportation, & toutes les généralités qui ont rapport au commerce, ſoit conſideré en grand, ſoit en détail. Voilà les objets que nous nous propoſons de traiter; nous joindrons à la tête de cet ouvrage un diſcours préliminaire qui comprendra le tableau vu en grand & par voie de comparaiſon, de tout le commerce de l'Europe & des autres continens.

[XXIII.] *DICTIONNAIRE UNIVERSEL ET RAISONNÉ DE MARINE; par M. VIAL DE CLAIRBOIS, Ingénieur-Conſtructeur de la Marine, de l'Académie Royale du même nom; & par M. BLONDEAU, Profeſſeur Royal en Mathématiques & en Hydrographie aux Ecoles de la Marine, de l'Academie Royale du même nom, de la Société Royale patriotique de Stockholm, de celle des Sciences & Belles-Lettres de Gotthembourg, de la Société Académique de Cherbourg, &c., deux volumes in-4°.*

LA Marine embraſſe une quantité prodigieuſe d'objets : il y a peu de connoiſſances de pratique ou de théorie, dont les officiers des différens corps qui la compoſent ne puiſſent & même ne doivent faire uſage. Le pilotage, la conſtruction, la manœuvre, &c., ſont tous fondés ſur les ſciences exactes & ſur la Phyſique, que ces perſonnes ne peuvent plus ignorer aujourd'hui. Les capitaines de vaiſſeaux & les commiſſaires préſident aux recettes des matières néceſſaires à la conſtruction, au gréement, à l'armement des vaiſſeaux, dans lequel armement ſont compriſes les choſes néceſſaires à la vie, à la conſervation ou au rétabliſſement de la ſanté des équipages & des états-majors.

Pénétrés de l'utilité dont pourroit être un ouvrage dont tous ces objets formeroient la matière, & qui y ſeroient traités en détail ſous la forme la plus propre à ſatisfaire aux différentes vues des lecteurs, nous nous ſommes rendus à l'invitation qui nous a été faite de compoſer un *Dictionnaire univerſel & raiſonné de Marine*, pour être joint à une Encyclopédie par ordre de matières, dont pluſieurs homme célèbres s'occupent actuellement.

Les premiers éditeurs de l'Encyclopédie ont été ſi mal ſervis pour l'objet de la Marine, que nous doutons d'y pouvoir trouver beaucoup d'articles à conſerver; ſi quelques-uns ſont bien faits, ce ſont ceux donnés depuis par M. le chevalier de la Coudraie, lieutenant de vaiſſeau, actuellement retiré. Mais l'ouvrage de M. Leſcalier nous en fournira d'excellens, particulièrement ſur le détail du gréement, de la manœuvre. Nous puiſerons de même dans les meilleures ſources, pour tout ce que nous ne tirerons pas de notre propre fond. Indépendamment mêmes des connoiſſances que nous devons avoir par état de la conſtruction, de la ſcience du pilotage, improprement nommé Hydrographie, & de l'Hydrographie propremeot dite, notre intention eſt de conſulter les meilleurs auteurs ſur ces matières, d'en exprimer le ſuc, pour ainſi dire, de diſcuter leur façon de voir, & de ne nous décider jamais que pour celle qui aura pour elle, ou l'évidence, ou la plus grande probabilité. L'art de manœuvrer un vaiſſeau, ſuivant les différentes circonſtances, ne nous étant point étranger, les articles qui le concernent ſeront traités d'une manière entièrement nouvelle, & conforme à ce qui ſe pratique.

On trouvera auſſi dans notre dictionnaire tout ce qui concerne l'invention & l'intelligence des ſignaux; des choſes tout à fait neuves ſur les bouſſoles de mer, les baromètres nautiques; ſur la difficulté de ſonder en pleine mer dans les mers très-profondes, même ſur les cartes marines.

Nous traiterons chaque article dans le plus grand détail, mais en termes de l'art, & ſans aucune périphraſe : attendu que tous ces termes ſe trouveront expliqués en leur lieu, notre intention étant de rendre la nomenclature très-complète. Nous joindrons cependant à la fin de l'ouvrage un vocabulaire de tous les termes de Marine, afin de faciliter la recherche de ceux dont nous nous ſerons ſervis. On trouvera en tête un diſcours préliminaire, dont l'objet ſera de donner une idée générale & méthodique de la Marine. Il ſera ſuivi d'autant de tableaux analytiques, que la Marine contient de grandes parties diſtinctes les unes des autres. Ces tableaux ſerviront à faire connoître dans quel ordre l'ouvrage entier pourra être lu, pour tenir lieu d'un traité ſuivi de la ſcience de la Marine.

Nous citerons les auteurs auxquels nous aurons eu recours, par juſtice & pour déterminer le degré de confiance dû à ce qu'ils nous auront fourni.

Digitized by Google

L'ouvrage ſera accompagné de toutes les figures néceſſaires à l'intelligence complète du diſcours.

Quoique toutes les parties de la Marine ſoient fondées ſur les Mathématiques, l'Aſtronomie, la Phyſique, &c., nous n'entrerons dans aucun détail ſcientifique ſur ces objets, notre ouvrage faiſant corps avec l'Encyclopédie par ordre des matières, où toutes ces parties ſeront traitées chacune en particulier par des hommes d'un mérite ſupérieur. Nous aurons ſoin ſeulement d'indiquer les parties de cette Encyclopédie qu'il faudra conſulter pour l'intelligence des principes ſur leſquels ſeront fondés nos raiſonnemens.

[XXIV.] *DICTIONNAIRE DE L'ART MILITAIRE, mis en ordre & publié par M.* DE KERALIO, *Major d'Infanterie, Chevalier de l'Ordre Royal & Militaire de S. Louis, de l'Académie Royale des Inſcriptions & Belles-Lettres, & de celle des Sciences de Stockholm; & quant à l'Artillerie, par M.* DE POMMEREUIL, *Capitaine au Corps Royal d'Artillerie, deux volumes in-4°.*

Je me propoſe de préſenter dans cet ouvrage le ſyſtême complet de l'Art Militaire, dans l'ordre qui m'a paru le plus ſimple & le plus conforme à la nature de cet art. Si d'un coup-d'œil on l'embraſſe tout entier, pour y trouver ce qu'il a d'eſſentiel, on voit qu'il eſt exercé par les *Hommes*, les *Armes*, & la *Tactique générale*. Ces trois branches principales, ſubdiviſées juſques dans leurs plus petits rameaux, donnent toutes les parties qui forment ce grand enſemble. Celle des *Hommes* produit le droit militaire public & national, le choix, l'entretien, les exercices, la Tactique particulière: celle des *Armes*, les armes de main, les mécaniques ou balliſtiques des anciens, les pyroballiſtiques des modernes, ou l'artillerie, & les armes défenſives, qui ſont les armures anciennes & les fortifications: enfin la *Tactique générale*, ou l'Art de la Guerre, produit la conſidération des forces, la poſition des munitions, celle de l'armée, ſes mouvemens, ſes manœuvres. On ne peut donner ici qu'une idée très-générale d'un auſſi vaſte ſyſtême; un tableau encyclopédique en expoſera l'enchaînement, qui ſera développé dans un diſcours préliminaire, à la tête de ce dictionnaire.

Chaque partie du ſyſtême étant traitée dans cet ordre, il n'y en aura point qui rentrent l'une dans l'autre, & qui ſoient répétées ſans néceſſité. Quoique tous les articles de cet ouvrage, devant former un dictionnaire, ſoient diſpoſés alphabétiquement, il ne faudra, pour y trouver un corps complet de ſcience militaire, que les lire ſuivant l'ordre analytique du ſyſtême. L'expoſition qui en ſera faite dans le diſcours préliminaire, ſuffiroit ſeul pour diriger cette lecture: mais on la rendra plus facile encore, en donnant les titres de tous les articles rangés dans l'ordre ſyſtématique, ſuivant lequel ils devront être lus.

Les matériaux de cet ouvrage ſeront en partie les articles d'Art Militaire contenus dans l'Encyclopédie & dans le ſupplément. Pluſieurs de ces articles n'ayant pas été faits pour tenir place dans un plan général, ſeront retouchés, remaniés, diviſés, ou augmentés, ſuivant qu'il ſera néceſſaire: ceux qui manquent ſeront ſuppléés, & il y en a un aſſez grand nombre: il y a même des parties, qui, pour n'avoir pas été vues dans l'enſemble, ont échappé preſque tout entières. Tels ſont *le Droit Militaire* public & national, la Médecine des camps & armées (1), l'ancienne Milice françoiſe, la Chevalerie, la Milice étrangère hors de l'Europe, la Tactique particulière; & quoique la Milice grecque & romaine ait, ainſi que pluſieurs articles de Tactique générale, été donnée par un militaire très-inſtruit, dans le ſupplément à l'Encyclopédie, cette ſubdiviſion n'eſt pas encore complette. Je ſuppléerai ces omiſſions par les extraits des meilleurs auteurs qui ont traité de l'Art Militaire, & ce travail eſt déjà fort avancé. Je l'ai fait pendant les années où j'étois chargé, pour cet objet, de l'inſtruction des Elèves de l'Ecole Royale Militaire. J'ai puiſé dans les ſources les plus révérées; pour le Droit Militaire, Grotius, Puffendorf, quelquefois Locke & Monteſquieu: je réunis, le mieux que je peux, le texte de ces grands hommes, & j'oſe quelquefois y joindre des réflexions.

Pour l'Hiſtoire Militaire ancienne, Xénophon, Céſar, Polybe, & leurs plus ſavans commentateurs.

Pour l'art de la Guerre, le duc de Rohan, de Santa-Cruz, Montécuculi, Feuquières, Folard, le maréchal de Saxe, le roi de Pruſſe.

Pour l'Art de l'Ingénieur, Vauban & Cochorn, ſans négliger de faire connoître tous les différens ſyſtêmes.

Pour la Tactique moderne, ceux qui en ont traité dans ces derniers temps avec le plus de

(1) Cet objet ſera traité dans le dictionnaire de Médecine.

Digitized by Google

ſuccès. Lorſque je les trouverai oppoſés, j'expoſerai, avec impartialité, leurs raiſons; &, s'il y en a de nouvelles qui ſe préſentent à moi de part ou d'autre, je les y joindrai.

Il n'y aura donc rien, pour ainſi dire, qui m'appartienne en cet ouvrage, ſi ce n'eſt l'ordre & la généraliſation des principes. Je porterai celle-ci auſſi loin qu'il me ſera poſſible, parce que je la regarde comme le plus puiſſant moyen de faciliter l'acquiſition & l'application de la théorie. Je joindrai à chaque article principal les titres des ouvrages qui en ont traité expreſſément, afin que les Militaires ſtudieux puiſſent y recourir pour une inſtruction plus étendue, & ſe former, s'ils le déſirent, une bibliothèque militaire.

ARTILLERIE.

L'ARTILLERIE occupe une place conſidérable dans le ſyſtême de l'Art Militaire : j'expoſerai toutes les parties qui la compoſent; j'en ferai l'hiſtoire depuis ſon origine juſqu'à nos jours; je parlerai du point de perfection où ſon mécaniſme a été porté dans ces derniers temps; des progrès qui reſtent à faire à pluſieurs de ſes parties; des ouvrages & des auteurs qui ont traité de l'artillerie en France, en Angleterre, en Italie. L'hiſtoire du corps des troupes affecté à ſon ſervice, l'état de ſes grands maîtres, la formation de ſes écoles, la perfection dont ils ſont ſuſceptibles, l'étendue des connoiſſances néceſſaires aux officiers d'Artillerie entreront dans mon plan; & tous ces objets ſeront chacun traités à leur article. Tout ce qui concerne la poudre, le canon, le mortier, l'obuſier, le pierrier, les affûts, formeront auſſi autant d'articles particuliers, où tous ces objets ſeront diſcutés dans le plus grand détail. Je traiterai pareillement de tout ce qui concerne l'Artillerie de ſiége & de bataille; des batteries & de leur conſtruction; des armemens des pièces d'artillerie, de la tactique élémentaire & générale de l'Artillerie; des caiſſons & chariots en uſage; des artifices & de leurs détails; de la fonderie, & de tout ce qui y a rapport; de la fabrication des fuſils & armes blanches; des mines, de leur invention & de leur uſage; de la ſape; des équipages d'artillerie & du parc; de l'approviſionnement des places; de l'arſenal; des places d'armes; d'un nouveau plan d'un arſenal, accompagné de toutes les uſines qui ſeroient néceſſaires à un grand établiſſement en ce genre; des ponts militaires, & de tout ce qui leur eſt relatif. Pluſieurs objets de l'Artillerie ayant excité de grandes diſcuſſions, j'expoſerai, avec la plus exacte impartialité, les opinions des deux parties, & je n'y ajouterai la mienne qu'avec les réſerves & les ménagemens qu'exigent des objets auſſi importans. Des tableaux analytiques embraſſeront toutes les parties de cette ſcience, & en préſenteront l'enſemble, ainſi que la réunion de tous les mots particuliers, à l'article général auquel ils ont rapport.

Pluſieurs Officiers de diſtinction ont donné, dans l'Encyclopédie & dans ſon ſupplément, des articles eſſentiels & bien faits, ſur l'Art militaire, le Génie (1), & l'Artillerie; on les conſervera en entier, avec leurs noms; & ſi on ſe permet d'y toucher, on ne le fera que dans des vues qu'eux-mêmes ne pourroient pas déſapprouver.

MANÉGE ET ESCRIME.

Les *Arts académiques*, c'eſt-à-dire, du manége & de l'eſcrime, & celui de nager, entrent néceſſairement dans le ſyſtême de l'Art militaire. Mais comme ils n'intéreſſent pas également tous ceux qui l'exercent, on a cru plus commode pour le public de réunir ces trois parties en un dictionnaire particulier des *Arts académiques*, qui ſera imprimé à la ſuite du dictionnaire militaire.

Les militaires, & en général tous ceux qui s'occupent des arts & des connoiſſances qu'embraſſe le plan de cet ouvrage, relativement à la théorie ou à l'hiſtoire militaire, ſont priés de concourir par leurs ſecours & leurs lumières à lui donner plus de perfection. S'ils veulent bien y contribuer par des mémoires, par des additions, par des réflexions critiques ſur les articles contenus dans l'Encyclopédie & les ſupplémens, ou même par la communication de mémoires hiſtoriques, ou d'ouvrages publiés en pays étrangers, & peu connus en France: ils ſont priés de les faire parvenir à M. *Panckoucke*, rue des Poitevins, ou à M. *de Kéralio*, qui ſe fera un plaiſir de les nommer, & de rendre à leur zèle & à leurs talens toute la juſtice qui leur ſera due.

(1) M. Potot de Montbeillard, lieutenant-colonel d'Artillerie, eſt l'auteur de preſque tous les articles d'Artillerie dans les ſupplémens.

[XXV.] *DICTIONNAIRE DES BEAUX-ARTS; par M. l'Abbé* ARNAUD, *de l'Académie Françoiſe, & de celle des Inſcriptions & Belles-Lettres; & M.* SUARD, *de l'Académie Françoiſe, un volume in-4°.*

ON a beaucoup écrit ſur les Beaux-Arts, & perſonne encore ne les a définis d'une manière préciſe & ſatisfaiſante. Chez les Grecs & chez les Romains, ces Arts tirèrent leur dénomination du premier & du plus grand de tous les biens, la liberté. Ils furent appelés *libéraux*, parce

qu'ils faiſoient partie de l'éducation des ſeuls hommes libres, & nous apprenons de Pline qu'ils ne commencèrent à dégénérer que lorſque la richeſſe & la faveur commencèrent à devoir le prix de l'adulation & de la ſervitude.

A la renaiſſance des lettres, ou plutôt de l'eſprit humain (car il faut regarder comme un état de mort la longue & profonde léthargie où l'avoit plongé la dénomination des barbares), nos aïeux, pour diſtinguer ces Arts qu'ils eſſayoient de ranimer, d'avec les Arts groſſiers & mécaniques, leur conſervèrent la dénomination qu'y avoient attachée les Grecs & Romains; ils les appelèrent encore *libéraux*, quoiqu'il n'y eût plus de liberté ſur la terre.

A cette dénomination qui, comme tant d'autres empruntées des langues grecque & latine, n'avoit plus aucun caractère de vérité, on en joignit une nouvelle, beaucoup plus vague ſans doute, mais beaucoup plus juſte, plus vraie, & dont l'uſage ſemble l'avoir emporté ſur celui de la premiere. Les Arts *libéraux* ſont aujourd'hui plus ſouvent qualifiés de *Beaux-Arts*, ſoit parce qu'ils prennent leur origine dans les plus belles facultés de notre être, la penſée, l'imagination, & le ſentiment; ſoit parce que leur objet eſt d'embellir toutes les productions de la nature.

Chez les Grecs & chez les Romains, le domaine des Arts libéraux étoit beaucoup plus étendu que ne l'eſt parmi nous celui des Beaux-Arts. Il embraſſoit à la fois la Muſique, la Danſe, tout ce qui appartient au Deſſin, la Grammaire, l'Hiſtoire, l'Eloquence, la Poéſie, la Géométrie, la Courſe, la Lutte, l'Equitation, & les divers exercices de la Gymnaſtique; mais aujourd'hui que notre conſtitution politique n'interdit ni ne commande ces exercices à aucune claſſe particulière de citoyens, nous réduiſons communément les Beaux-Arts à la Peinture, la Sculpture, la Gravure, l'Architecture, la Muſique, & la Danſe. Nous aurions dû ſans doute nommer l'Art de la Poéſie, & même le nommer avant tous les autres; mais le dictionnaire des Belles-Lettres s'en eſt emparé, & il faut avouer que, dans l'état préſent de nos mœurs & de nos idées, la Poéſie tient encore plus aux Lettres qu'aux Arts.

De toutes les formes d'ouvrages propres à éclairer l'eſprit ſur les productions du génie, ſur-tout dans les Beaux Arts, nous ne craignons pas d'avancer que la plus avantageuſe eſt celle du dictionnaire. Cette forme a cela de particulier & d'utile, qu'elle proſcrit tout eſprit de ſyſtême, eſprit non moins funeſte aux Arts qu'aux Sciences; le meilleur moyen de bien faire connoître les choſes, c'eſt de définir exactement les mots, ou de faire l'hiſtoire des mots lorſqu'il n'eſt pas poſſible d'en donner une définition exacte & ſatisfaiſante.

L'Art n'eſt autre choſe qu'un aſſemblage d'exemples, d'obſervations, & de réflexions, qui, ſe prêtant mutuellement de la force & de la lumière, éclairent, dirigent, & aſſurent la marche de l'eſprit: mais faire de ces obſervations des préceptes inviolables, transformer quelques réflexions ſur des exemples particuliers en lois abſolues & générales, c'eſt aller contre l'intention de nos premiers maîtres, c'eſt attaquer la liberté de l'eſprit humain & le condamner à une ſorte d'immobilité. Ne craignons pas de le dire, il y a beaucoup moins d'inconvéniens à abandonner le génie à lui-même, qu'à gêner tous ſes mouvemens en le tenant renfermé dans des bornes trop étroites.

L'ouvrage que nous annonçons n'a été exécuté que d'une maniere très-imparfaite dans la grande Encyclopédie; c'eſt peut-être la partie la plus négligée & la plus fautive de cet immenſe & utile dépôt des connoiſſances humaines. La Muſique eſt le ſeul des Beaux-Arts qui y ſoit traité avec l'étendue, la ſuite, l'unité de principes & de ton qu'exige le plan que nous avons tracé. La théorie de la ſcience y eſt exprimée avec clarté & préciſion; les principes de goût y ſont préſentés non ſeulement avec élégance, mais encore avec cet intérêt, cette chaleur d'imagination ſans laquelle il n'eſt guère permis de parler des effets du plus ſenſible & du plus pénétrant de tous les Arts. A l'exception de quelques articles compoſés par M. d'Alembert, cette partie eſt l'ouvrage de J. J. Rouſſeau. Le nom de ces deux philoſophes célèbres nous diſpenſe de faire l'éloge de leur travail.

Quant aux Arts du Deſſin, on trouve dans les quatre premiers volumes de l'Encyclopédie des articles excellens, donnés par un Amateur célèbre & vraiment digne de ce nom, qui joint à la connoiſſance pratique des Arts, un goût éclairé par une longue ſuite d'études & d'obſervations, & dont les idées nettes & préciſes ſont toujours rendues par un ſtyle élégant & pur. A ces traits on reconnoîtra aiſément M. Watelet, & l'on a regretté qu'il n'eût pas complété un travail ſi précieux.

On trouve encore ſur pluſieurs parties des Beaux-Arts quelques articles très-bien faits, épars dans les divers volumes de l'Encyclopédie; mais à l'exception de ce petit nombre d'articles, compoſés par des artiſtes ou des gens de goût, tout le reſte eſt plein d'imperfections, d'inexactitudes, d'erreurs, ou d'inutilités. La plupart des auteurs qui écrivent ſur les Arts, parlent une langue qu'ils n'entendent pas eux-mêmes; ſouvent même aux ſages obſervations des vrais connoiſſeurs, ils ſubſtituent des principes dangereux & des maximes haſardées & fauſſes; ils égarent au lieu d'éclairer, & en cela ils ſont encore plus coupables que ne l'ont été les barbares, dont la fureur aveugle ſe bornoit à détruire.

Les auteurs du nouveau dictionnaire ne ſe ſont pas diſſimulé les difficultés & l'étendue de l'ou-

Digitized by Google

vrage qu'ils ont entrepris, & ils en auroient même regardé l'exécution comme fort au deſſus de leurs forces, s'ils ne s'étoient aſſurés du ſecours de quelques artiſtes & amateurs diſtingués dont ils publieront avec reconnoiſſance les noms & les bienfaits.

Ils s'empreſſent de nommer ici M. Watelet, qui veut bien conſacrer ſes lumières & ſes travaux à la perfection de leur entrepriſe. M. Watelet travailloit depuis long-temps à un dictionnaire complet de Peinture, dont l'exécution eſt déjà fort avancée : animé du zèle le plus pur & le plus déſintéreſſé pour les progrès de l'art & des connoiſſances, il a renoncé généreuſement au projet de publier à part ſon ouvrage, & a conſenti à le fondre dans ce nouveau dictionnaire.

Indépendamment des autres ſecours que les éditeurs ont lieu d'eſpérer, ils mettront à contribution tous les écrivains étrangers ou nationaux qui ont répandu quelques lumières ſur la théorie ou les productions des Beaux-Arts. Les ouvrages des Léonard de Vinci, des Lomazzo, des Vaſari, des Malvaſia, des Bellori, des Zanetti, des Winkelman, des Mengs, des Reynolds, des Cochins, des de Piles, des Coypels, des Félibiens, des Mariettes, &c., ſont une mine féconde d'où l'on peut tirer des obſervations auſſi utiles qu'intéreſſantes ſur les Arts du Deſſin ; mais lier & fondre enſemble ces matériaux épars, les attacher à des principes communs, en former un théorie générale & uniforme, eſt une entrepriſe auſſi delicate que difficile. Les auteurs du nouveau dictionnaire ne peuvent à cet égard que promettre du zèle. S'ils oſent mêler ou même oppoſer quelquefois leurs opinions à celles des gens de l'art & des connoiſſeurs, ce ſera avec la modeſtie & la réſerve convenables à de ſimples amateurs, qui ſentent combien, dans tout ce qui eſt du domaine de l'imagination & des ſens, les principes du goût ſont encore vagues, incertains, & mobiles.

Une des choſes les plus difficiles dans l'exécution de ce nouvel ouvrage, c'eſt de ſe renfermer dans les bornes que leur plan leur impoſe, ſans oublier aucun détail néceſſaire.

Comme, à l'exception de la Muſique & de la Danſe, il y a dans les Beaux-Arts une partie purement manuelle & mécanique, on traitera les objets qui concernent cette partie, mais ſeulement lorſqu'ils ſeront ennoblis par l'uſage qu'en aura fait l'artiſte. Toutes les opérations, ainſi que toutes les actions humaines, ſont relevées par leur principe ou par leurs effets ; ſans doute le mouvement de la main, qui, pour produire & repréſenter une idée, broie & emploie des couleurs, pétrit l'argile ou abat le marbre, n'eſt pas plus aviliſſant que l'exercice moins pénible de l'écrivain, qui, pour communiquer ſes penſées, manie & conduit la plume. Tracez des idées, exprimez des ſentimens, peignez des paſſions, préſentez des images, qu'importe l'inſtrument dont vous vous ſervez ?

[XXVI.] *DICTIONNAIRE DES ARTS ET MÉTIERS MÉCANIQUES ; par une Société de Savans & d'Artiſtes, (MM. ROLAND DE LA PLATIERE, PERIER freres, FOUGEROUX DE BONDAROY, DESMARETZ, &c. &c.) quatre volumes in-4°.*

Il n'y a encore aucun ouvrage, quelles que ſoient les grandes tentatives faites ailleurs, où les Arts & Métiers mécaniques ſoient plus complets, plus développés, & mieux préſentés que dans l'Encyclopédie ; elle en renferme la deſcription de plus de trois cents ; & c'eſt particulièrement à M. Diderot que cette riche & vaſte collection des Arts & Métiers mécaniques doit ſon exiſtence : elle eſt, avec la partie philoſophique, une des plus brillantes & des plus étendues de l'Encyclopédie. Leurs procédés y ſont en général decrits avec aſſez de ſoin dans le texte, & expoſés ſous toutes leurs formes dans des planches nombreuſes & très-ſoignées. Ces avantages ſi précieux ont été reconnus univerſellement, & ont contribué à la fortune de la première édition de cet ouvrage. Cependant il faut convenir que, malgré les juſtes éloges que nous venons de donner à cette partie, elle a des défauts & des difficultés qui exigeoient une exacte réviſion & une nouvelle rédaction.

1°. Outre le vice de la confuſion de matières diſparates qui ſe croiſent & s'embarraſſent perpétuellement dans cette immenſe collection, où toutes les Sciences & tous les Arts ſont confondus pêle-mêle, la deſcription même de chacun des Arts y eſt tellement ſubdiviſée & mutilée, qu'il eſt preſque impoſſible de la ſuivre & de la raſſembler entièrement. Chaque volume contient des fragmens qui avoient été oubliés ou négligés dans les volumes précédens, en ſorte que le lecteur n'eſt pas même guidé dans la recherche des divers articles de l'art qu'il veut connoître.

2°. Il y a un plus grand tort à reprocher aux premiers rédacteurs, & qu'ils n'ont pas cru devoir eux-mêmes diſſimuler, c'eſt que le texte du diſcours de beaucoup d'Arts & Métiers ayant été compoſé ſans les gravures, & les planches n'ayant pas toutes été faites pour cette deſcription, il en réſulte que les indications ont preſque toujours fauſſes, & que pour y remédier il a fallu renouveler une

Digitized by Google

explication ſommaire à la tête des planches. Cette double expoſition ne s'accorde pas même avec la première, & ſouvent la contredit & la détruit.

3°. On n'a pas toujours auſſi recueilli les meilleurs Traités ſur chaque Art, ou conſulté l'expérience la plus ſuivie & la plus accréditée ; deslors on a quelquefois été induit à donner des erreurs pour des vérités, des caprices pour des principes, & de mauvaiſes manœuvres pour de bons procédés.

La publication de l'Encyclopédie a réveillé l'attention des bons écrivains ſur les Arts & Métiers, & depuis quelques années des hommes conſommés dans la théorie & la pratique de ces Arts, ont dévoilé ce qu'on appelle les *ſecrets du maître*, & ont donné des développemens clairs, détaillés, & méthodiques. On eſt donc en état de faire à préſent un dictionnaire raiſonné des Arts & Métiers, plus complet, plus préxis, plus méthodique que celui qui exiſte dans l'Encyclopédie. Voici comment on a enviſagé ce travail.

Chaque Art, chaque Métier, ou une branche principale d'un grand Art, ſeront traités de ſuite & ſans interruption, ſuivant leur ordre alphabétique ; cet ordre étant le plus commode & le plus convenable pour l'expoſition des Arts & Métiers mécaniques : ainſi, on trouvera au mot *Aiguiller*, *Amidonnier*, &c., tout ce qui concerne ces Arts.

On obſervera une marche régulière dans la deſcription de chacun de ces Arts & Métiers, en paſſant du ſimple au compoſé, en préſentant, autant qu'il ſera poſſible, l'hiſtorique, la définition, les diviſions de chacun de ces Arts, le développement graduel des procédés qui dérivent les uns des autres, leur régime civil & politique, les réglemens de police, & un petit nombre de propoſitions, ou plutôt d'axiomes qui en rappelleront les principes eſſentiels & conſtitutifs. Enfin on terminera chacun de ces Arts & Métiers par le Vocabulaire exact des mots techniques qui lui ſont propres & particuliers.

M. Roland de la Platière, inſpecteur général des manufactures de Picardie, correſpondant de l'académie royale des ſciences, & auteur de pluſieurs Arts de l'Académie, s'eſt chargé de la réviſion, rédaction, & même de refaire à neuf un grand nombre d'Arts. Afin de faire mieux connoître l'objet & le plan de ſon travail, nous allons rapporter les propres mots de ſon proſpectus.

« Je ne me chargerai de décrire que les Arts » qu'une expérience de trente années, paſſées dans » les quatre plus grandes Provinces de fabrique » de la France, ou employées à voyager dans les » autres, & dans toute l'Europe fabricante, m'a » mis à portée de connoître, & dont ma place, » depuis autant d'années, m'a fait plus ſpécialement un devoir de m'inſtruire, pour être toujours à même d'en rendre compte à l'adminiſtration.

» 1°. Je traiterai de toutes les manufactures ou » autres objets compoſés de matieres ſuſceptibles » de la filature & d'un tiſſu quelconque, ou du » feutrage. Elles ſeront diviſées en huit claſſes : » la première comprend toutes les opérations que » ſubiſſent les matières végétales pour qu'il en » réſulte du fil, des cordes, toute eſpèce de toiles » & de toileries. La ſeconde, celles auxquelles » on aſſujettit la laine & le poil juſqu'à la con» fection des étoffes raſes ou drapées de cette » matière. La troiſième, celles de la ſoie & de » toutes les étoffes qui en ſont compoſées. La qua» trième, tous les objets de Paſſementerie, ru» bans, galons, broderie, agrémens, &c. La cin» quième, la fabrication de la blonde, de la » dentelle, du point. La ſixième, les tapis & les » tapiſſeries de toutes les ſortes. La huitieme enfin, » la chapellerie.

» 2°. De toutes celles de peaux & cuirs, diviſées en autant de chapitres qu'elles reçoivent » de préparations diverſes, ſous la dénomination » de *Tannerie*, *Corroyerie*, &c.

» 3°. Des huiles & ſavons.

» 4°. De la teinture des matières végétales, » animales, & mixtes.

» J'ai conſidéré les objets en grand : chacune » de mes diviſions fournira un Traité complet, » diviſé lui-même par grandes maſſes.

» Tous les Arts d'un très-grand détail, pour » leſquels il faut pluſieurs ateliers, & qui occupent beaucoup de monde, doivent être conſidérés » comme *manufactures* ; leur plan, avec la ſuite » des opérations de chacun d'eux, ſera indiqué, » toutes les généralités qui s'y rapportent ſeront » placées au mot *Manufacture*. A l'égard des » procédés particuliers, mais ſuffiſamment étendus » pour porter un caractère d'utilité ou de curioſité, ils ſeront tous renvoyés ſous le mot le » plus propre à les indiquer ; ainſi, dans le traité » des toiles & toileries, le filage du lin ou du » chanvre, le cardage du coton, la filature de » l'un & de l'autre, le tiſſage, &c., ſeront renvoyés au mot le plus propre à donner l'idée » de la choſe. Quand dans le traité de la draperie » quelques opérations ſeront communes avec d'au» tres du traité des toiles, ou de celui de la » ſoierie, on renverra de l'une à l'autre, ſoit pour » le texte, ſoit pour les planches & les figures. » S'il n'y a que quelques changemens, qu'une » explication claire puiſſe faire ſentir, on la pré» férera toujours à des répétitions qui ne ſervent » qu'à groſſir les volumes, & qui embrouillent » la matière.

» En procédant ainſi dans chaque traité, le » philoſophe pourra contempler leur enſemble, » & les ſuivre dans tous les détails ; & le curieux » ou l'artiſte, par-tout également renvoyé de

Digitized by Google

» l'enſemble à chaque partie, trouvera toutes » celles-ci iſolées ſous l'ordre alphabétique.

» Pour éviter la multiplicité des renvois, tous » les mots qui ne donneront pas l'idée de quel- » que procédé, ſoit qu'ils déſignent une opération » ou l'inſtrument propre à le faire, ſeront ſim- » plement définis à leur rang, avec les renvois » au texte où ils ſeront néceſſairement employés. » Chacun de ces traités commencera par la pré- » paration de la matière, & ſera une ſuite des » procédés auxquels l'art doit l'aſſujettir, pour en » tirer tous les réſultats dont elle eſt ſuſceptible. » Tous les traités ſeront précédés d'un abrégé » hiſtorique des matières, avec quelques recher- » ches ſur la nature de celles qui pourroient » les ſuppléer; de la variété & de l'uſage des » objets qu'elles conſtituent; & ſuivis de l'énu- » mération des quantités & des valeurs de chaque » eſpèce, & de l'indication des lieux qui les pro- » duiſent, & de ceux qui les conſomment; avec » des vues ſur la nature du commerce qui en » réſulte, conſidéré en ſoi, & comparé à celui » du même genre que les autres nations font en » concurrence avec nous.

» Cette ſuite, ou ce corps de traités ſera ſuivi » de la juriſprudence qui leur eſt propre. On y » établira les fonctions des délégués de l'adminiſ- » tration, pour veiller au maintien & travailler » aux progrès de ces différentes parties; & l'ou- » vrage entier ſera terminé par une diſſertation » ſur les qualités, les connoiſſances, & les talens » propres aux perſonnes chargées de ces fonctions, » avec l'indication des moyens employés & à em- » ployer pour y parvenir.

» Le grand rapport des métiers avec les ma- » factures, puiſqu'ils ne ſont que l'emploi des » matières que les manufactures ont pour objet » de préparer, me détermine à décrire tous ceux » qui dépendent immédiatement de ces mêmes » manufactures, & pluſieurs de ceux des uſten- » ſiles propres à divers genres de fabriques; le » Faiſeur de liſſes, de cardes, de peignes, &c.

» Ceux qui s'exercent ſur les peaux ou cuirs, » comme le Boyaudier, le Ceinturier, le Cha- » grinier, &c.

» Ceux enfin qui ont pour baſe de l'huile, de » la graiſſe, ou du ſuif, le blanc de baleine, » la chandelle, &c.: car je ne regarde point » comme métiers les procédés dépendans des traités » de manufactures dont on a donné la ſuite; ſoit » qu'ils aient pour objet de compléter une opé- » ration, ſoit qu'ils néceſſitent une ſérie d'opé- » rations pour rapprocher toutes les idées ren- » fermées ſous une dénomination: tels ſont le » *Filaſſier*, le *Cardeur*, le *Calendreur*, le *Fou-* » *lon*, &c., qui ſont des opérations préparatoires » de l'Art du Toilier ou de celui du Drapier; » tels que le *damas*, le *ſatin*, le *taffetas*, » la *ſerge* ou le *velours*, ſont des branches du » Fabricant d'étoffes de ſoie; comme le *camelot* » & le *baracan*, l'*étamine* & la *tamiſe* ſont, » ainſi que tel ou tel drap, des branches du » Drapier.

» Particulièrement inſtruit de la culture du » chanvre & de celle du lin, de l'éducation des » moutons & de la culture des laines, matières » ſur leſquelles j'ai déjà écrit, je me réſerve d'en » traiter à part; & ces deux traités ſeront pa- » reillement indiqués dans le plan général de mon » travail particulier.

» La même raiſon de l'habitude de voir & de » la facilité d'opérer, me détermine à me char- » ger de la deſcription du Tuilier & Briquetier, » de celle du Chaufournier & de celle du » Tourbier ».

MM. Perier, freres, célèbres mécaniciens, à qui Paris ſera inceſſamment redevable d'avoir fa- cilement de l'eau de la Seine dans toutes les maiſons, ſe ſont obligés de nous donner l'Art des Machines à feu; il contiendra, 1°. la théorie de ces machines; 2°. la deſcription des différentes inventions qui ont paru juſqu'à préſent ſur cet objet, & particulièrement celle de la nouvelle machine qui a paru en Angleterre, qui économiſe trois quarts ſur les matieres combuſtibles qui lui ſervent d'aliment; ſon application, comme puiſſance motrice, pour les forges & toutes les manufactures qui ont beſoin d'un cours d'eau; l'in- vention d'une machine à feu ſoufflante, employée avec un ſuccès complet en Angleterre, pour ſouf- fler les hauts fourneaux, l'utilité qu'on en peut tirer pour les canaux de navigation, en faiſant paſſer les eaux ſur des terreins élevés, & des cal- culs exacts de leur conſommation & de leur pro- duit; les plans & détails de celles conſtruites à Chaillot pour fournir cinquante mille muids d'eau par jour à Paris; 3°. une inſtruction dé- taillée ſur la manière de les fabriquer & de les monter; cet Art n'eſt preſque point connu en France: les Anglois étant les ſeuls, juſqu'à pré- ſent, qui aient pu fondre & tourner les grandes pièces de ces machines, ont été auſſi les ſeuls qui ſe ſoient appliqués à les perfectionner; il en exiſte chez eux plus de cinq cents, qui ſont pour la plupart employées à des uſages auxquels perſonne n'avoit encore penſé, & qui ſont cependant tout le ſuccès de leurs manufactures de fer. Indépendamment de ce grand Art, MM. Perier ſe ſont chargés de revoir & de corriger les Arts qui travaillent le fer, l'acier, comme la forge des ancres, celle des enclumes, le Pompier, &c.

M. Fougeroux de Bondaroy s'eſt chargé des Arts du Cloutier, du faiſeur de Chapelets (Pate- nôtrier), du Tabletier, du travail de la Corne, de l'Ecaille, de l'Art de la Verrerie, &c. M. Deſ- maretz donnera le Métier à bas, & tout ce qui concerne la Papeterie, la Cartonnerie, les Arts

qui en dépendent, comme le Cartier, le Marbreur de papier, le papier peint & velouté, le Faiſeur de globes, &c.

Pluſieurs ſavans, qui ſeront déſignés à chaque Art, ſe ſont auſſi chargés d'en refaire pluſieurs, & de nous donner des corrections ſur d'autres.

[XXVII.] *VOCABULAIRE UNIVERSEL, ſervant de Table pour tout l'Ouvrage, un volume in-4°.*

Ce Vocabulaire comprendra tous les mots contenus dans chacun des dictionnaires particuliers, avec le numéro de la page, l'indication de la colonne, & le numéro du tome de l'ouvrage; de ſorte que le lecteur qui aura un mot à chercher dans cette Encyclopédie méthodique, & qui ne ſaura pas que ce mot eſt du dictionnaire, ſoit de Phyſique, ſoit de Mathématiques, ou de tout autre, en recourant à ce Vocabulaire, trouvera dans l'inſtant l'indication du tome, de la page, & de la colonne où le mot ſe trouve. Ce Vocabulaire ne ſera point borné à cet uſage. Comme il y aura dans l'Encyclopédie méthodique une foule de mots qui comprendront des détails, dont on n'a pu faire des articles particuliers, & qu'on ne ſoupçonneroit pas dans ceux qui en font mention, le Vocabulaire les fera connoître : ainſi, dans un article de Géographie, où l'on aura fait mention d'un ſavant, d'un artiſte, dont on n'aura pas cru devoir faire un article à part dans le dictionnaire hiſtorique, faiſant partie de cette Encyclopédie, on en trouvera les mots & les renvois au tome dans le Vocabulaire. Il en eſt de même des choſes. Si on a parlé, dans un article, d'une négociation, d'un traité de paix, d'un fait remarquable, d'une découverte, le Vocabulaire indiquera le tome & la page où il en eſt fait mention. L'uſage de ce Vocabulaire ſera ſur-tout ſenſible pour diverſes parties des connoiſſances humaines, dont on n'a point jugé à propos de faire des dictionnaires ſéparés, comme la chaſſe, la pêche, &c., qu'on a traitées dans les dictionnaires d'Hiſtoire naturelle. Le lecteur ne ſauroit où trouver ces matières, ſi le Vocabulaire ne les lui indiquoit : il en eſt de même du dictionnaire des Arts & Métiers mécaniques. Comme dans ce dictionnaire chaque Art y eſt traité de ſuite, & qu'on a mis à la fin de la deſcription de chacun d'eux tous les mots techniques qui en font la langue, le Vocabulaire doit les reprendre tous, afin que le lecteur puiſſe y recourir au beſoin. Ce Vocabulaire ſera le premier tome de l'Encyclopédie méthodique, & il eſt de la plus indiſpenſable néceſſité.

Il ſera précédé du diſcours préliminaire de M. d'Alembert, de l'arbre encyclopédique du chancelier Bacon, de celui de MM. Diderot & d'Alembert, des diverſes préfaces de l'ancienne Encyclopédie, & de l'hiſtoire de ce dictionnaire (1), des différentes éditions qui en ont été faites, & de leur appréciation. Nous mettrons au commencement de ce volume le frontiſpice réduit de la première édition de l'Encyclopédie, & les deux portraits des premiers rédacteurs (MM. Diderot & d'Alembert) : c'eſt s'honorer ſoi-même que de rendre un pareil hommage, & il n'y en a point de plus juſte & de mieux mérité à la tête de cette nouvelle Encyclopédie.

(1) M. Panckoucke ſe chargera de cette Hiſtoire de l'Encyclopédie, & on peut être aſſuré qu'elle ſera très-exacte.

AVIS

Avis au public & aux ſouſcripteurs de l'Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières.

LE public n'ayant point paru approuver le projet de l'édition de cette Encyclopédie *dans le format in-octavo*; & les ſouſcripteurs actuels, à l'exception d'un très-petit nombre, ayant préféré l'édition in-quarto, à trois colonnes, quoique les trois colonnes aient déplu aſſez généralement, M. Panckoucke, entrepreneur de cette édition, ſe trouve obligé, tant pour ſatisfaire le public, que par l'impoſſibilité d'exécuter l'édition in-octavo, d'apporter un changement au format de cet ouvrage, dont il croit devoir prévenir le public & les ſouſcripteurs actuels.

Comme rien ne ſeroit plus choquant à la vue, & plus pénible à la lecture, que deux colonnes d'un petit caractère ſur du grand papier, les deux colonnes que déſire le public ne peuvent avoir lieu que ſur un plus petit format; & ſi le grand nombre des volumes de l'édition in-octavo n'avoit probablement été la cauſe déterminante de la préférence du public pour l'in-quarto, il faut convenir que l'édition à deux colonnes in-octavo, ſur papier grand raiſin, produiſoit un bel effet, & que ce format étoit véritablement celui du caractère & du papier; mais puiſqu'enfin le public n'en a pas penſé de même, que l'édition in-octavo ne peut avoir lieu, & que le public déſire généralement une édition in-quarto à deux colonnes, au lieu de trois, nous le prévenons, ainſi que les ſouſcripteurs, que nous ne publierons qu'une ſeule édition in-quarto, à deux colonnes, & ſur du papier entièrement ſemblable à celui qu'on a employé pour l'édition in-folio de la première Encyclopédie de Paris. Le caractère ſera le même que celui qu'on a annoncé, & dont les proſpectus ſont le modèle, c'eſt-à-dire, du petit romain.

Ce changement dans le papier & le format en entraîne néceſſairement dans le nombre des volumes. Après un calcul rigoureux fait avec les imprimeurs, on s'eſt aſſuré que les quarante-deux volumes in-quarto de diſcours, à trois colonnes, ſur papier grand raiſin, ſeroient exactement renfermés dans cinquante-trois volumes in-quarto, ſur papier carré fin de Limoges, de la première qualité & des meilleures fabriques.

Nous ſentons que ce changement aux conditions rigoureuſes de notre ſouſcription, nous donne le droit d'en changer les conditions, comme il donne à chacun des ſouſcripteurs actuels, celui de renoncer à ſa ſouſcription. Nous croyons leur devoir, par égard, de maintenir vis-à-vis d'eux le prix de 672 liv.; mais cette condition n'aura plus lieu vis-à-vis le public, que juſqu'à la fin d'avril 1782. Peut-être le public n'a-t-il pas aſſez ſenti que tous les avantages de cette ſouſcription étoient en ſa faveur, & qu'on ne lui en avoir jamais propoſé de plus grands, puiſqu'il eſt démontré que cette Encyclopédie, quoiqu'augmentée du double de la première, & devant contenir plus de trente mille articles nouveaux, ne coûte réellement que le tiers du prix de la première édition, en y comprenant la table & les ſupplémens.

La ſouſcription de 672 livres, qui ne devoit être fermée qu'au mois de juillet, le ſera donc rigoureuſement pour tout le monde au mois d'avril prochain, les frais énormes de cette entrepriſe ne nous permettant pas de la continuer plus long-temps à ce prix; & au premier mai, le prix de cette ſouſcription ſera de 751 livres. Savoir,

53 vol. à 11 liv.	583 liv.
7 vol. de planches à 24 liv. . .	178
TOTAL.	751 liv.

Cette ſouſcription ſera continuée juſqu'au mois d'avril 1783, afin que le public ait le temps de juger, par la publication des livraiſons, du mérite & de l'utilité de l'entre-

priſe. A ce terme, elle ſera rigoureuſement fermée, & le prix en ſera alors de 12 liv. le volume de diſcours, & de 30 livres le volume de planches, en totalité 888 livres, ſans que ce prix puiſſe être, ſous aucun prétexte quelconque, réduit ou diminué, ſous toutes les peines de droit, le public ſouſcripteur devant, dans tous les temps, ſe reſſentir des avantages de la ſouſcription.

Il paroîtra cette année trois livraiſons de deux volumes chacune; la première, dans le courant de juillet, ſera compoſée de deux volumes, Littérature & Juriſprudence; la deuxième, d'Hiſtoire Naturelle & d'Arts & Métiers; la troiſième, d'un volume de planches & de Géographie.

Quelques perſonnes ont douté de l'exécution de cette entrepriſe; elles ont cru, parce que le projet étoit hardi, qu'il étoit téméraire; elles n'ont pu ſe perſuader, vu le grand nombre d'éditions qu'il y a eu de l'Encyclopédie, que celle-ci pourroit avoir du ſuccès; elles ſe ſont trompées. L'empreſſement du public pour la ſouſcription a bien juſtifié nos eſpérances à cet égard. Et comment le public, en effet, ne ſe déclareroit il pas, ſi je puis m'exprimer ainſi, le protecteur d'une entrepriſe, qui, ſi elle répond au proſpectus, dont il a paru généralement content, deviendra le plus utile de tous les livres, puiſqu'on aura dans un petit nombre de volumes, & pour un prix très-modique, une bibliothèque complète de toutes les connoiſſances humaines? Comment auſſi l'exécution ne répondroit elle pas à ce qu'on a avancé, puiſque l'entrepreneur a eu l'avantage de ne traiter qu'avec des hommes de lettres connus & diſtingués, qui tous ont à répondre de la beſogne dont ils ſe ſont chargés.

On peut voir actuellement, hôtel de Thou, rue des Poitevins, le volume preſque entier de planches gravées. Il y a deux volumes ſous preſſe chez MM. Stoupe & Cellot, imprimeurs; il y en auroit douze ſi les fondeurs pouvoient y ſuffire. Il n'y a pas une ſeule partie du diſcours ſur laquelle il n'y ait des avances, & celles de l'entrepreneur pour les frais de cette grande entrepriſe, ſont déjà énormes.

Digitized by Google

ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE,

OU PAR ORDRE DE MATIÈRES,

PAR une Société de Gens de Lettres, de Savans & d'Artiſtes; précédée d'un Vocabulaire univerſel, ſervant de table pour tout l'Ouvrage, orné des portrait de MM. DIDEROT & D'ALEMBERT, premiers éditeur de l'Encyclopédie; publiée in-4°. à deux colonnes, cinquante-trois volumes de Diſcours & ſept volumes de Planches; caractère, format, juſtification, & papier pareils au préſent proſpectus, propoſée par ſouſcription, du premier mai mil ſept cent quatre-vingt-deux, au prix de ſept cent cinquante & une livres.

On ſouſcrit à Paris, chez PANCKOUCKE, hôtel de Thou, rue des Poitevins; à Liège, chez PLOMTEUX, imprimeur des Etats; & chez tous les libraires & directeurs des poſtes de l'Europe.

La méthode des Dictionnaires, inconnue à l'antiquité eſt d'une utilité qu'on ne peut conteſter; ils ſont faits pour être le dépôt des Sciences; & l'Encyclopédie imaginée par MM. D'ALEMBERT & DIDEROT, achevée par eux & par leurs Aſſociés avec tant de ſuccès, malgré ſes défauts, en eſt un aſſez bon témoignage.

VOLTAIRE, Q. ſur l'Encycl. p. 275, T. III, & Mélanges.

LES hommes de génie, qui, vers le milieu du dix-huitième ſiecle, ont entrepris de parcourir le cercle & d'embraſſer la chaîne des ſciences, de rendre compte au genre humain de ſes connoiſſances & de ſes lumières, de lui révéler le ſecret de ſes richeſſes, d'en mettre le dépôt entier ſous ſes yeux pour l'encourager & l'aider à en acquérir de nouvelles, en lui montant le point où il eſt parvenu, & celui où il peut s'élever encore; ces hommes ſont ſans doute des citoyens précieux: ils ont bien mérité des lettres, de la patrie, & de l'humanité.

Mais après la gloire d'avoir produit un livre ſi utile, il en eſt une dont on doit encore être jaloux; c'eſt celle de donner à ce même livre tous les degrés d'utilité dont il eſt ſuſceptible: c'eſt l'objet de cette *Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières.*

Pour donner au public une idée de ce qui reſte à faire, ſi l'on veut porter ce grand ouvrage à ſa perfection, nous citerons le jugement que M. Diderot, un des principaux éditeurs de l'Encyclopédie, en a lui-même porté.

« L'imperfection de l'Encyclopédie a pris ſa » ſource dans un grand nombre de cauſes diverſes. On n'eut pas le temps d'être ſcrupuleux » ſur le choix des travailleurs. Parmi pluſieurs » hommes excellens, il y en eut de foibles, de » médiocres, & de tout à fait mauvais; de là » cette bigarrure dans l'ouvrage, où l'on trouve » une ébauche d'écolier à côté d'un morceau de » main de maître; une ſottiſe, voiſine d'une choſe » ſublime; une page écrite avec force, pureté, » chaleur, jugement, raiſon, élégance, au verſo » d'une page pauvre, meſquine, plate & miſérable. Les uns travaillant ſans honoraires, par » pur attachement pour les éditeurs & par goût pour » l'ouvrage, perdirent bientôt leur première ferveur; d'autres, mal récompenſés, nous en donnèrent, comme on dit, pour notre argent; .... » il y en eut qui remirent toute leur beſogne » à des eſpèces de *Tartares* qui s'en chargèrent » pour la moitié du prix qu'ils en avoient reçu. » Les articles communs à différentes matières ne » furent point faits, préciſément parce qu'ils de- » voient l'être par pluſieurs; on ſe les renvoyoit » l'un à l'autre. L'art de faire des renvois ſup- » poſe un jugement bien précis .... l'on né- » gligea de remplir les renvois qui appartenoient » à la partie même dont on étoit chargé .... » On trouve ſouvent une réfutation à l'endroit » où l'on alloit chercher une preuve .... Il » n'y eut aucune correſpondance rigoureuſe entre » le diſcours & les figures, &c. »

Nous ſommes bien éloignés d'adopter en entier ce jugement un peu rigoureux ſur un ouvrage dont M. Diderot pouvoit ſe croire en droit de faire les honneurs; car ſi l'Encyclopédie, conſidérée dans chacune de ſes parties ſéparées, eſt très-incomplète, il n'eſt pas moins vrai qu'elle renferme une multitude d'articles excellens, faits de main de maître, auxquels il faut bien ſe garder de toucher. Il y a même des parties preſque entières, comme les Mathématiques, la Littérature, les Arts & Métiers méchaniques, qui ſont plus complètes dans l'Encyclopédie que dans aucun autre ouvrage; & on ne doit jamais perdre de vue, en corrigeant & en complétant ce dictionnaire, en lui procurant les degrés de perfection qui lui manquent, qu'il a été compoſé en grande partie par les hommes les plus célèbres de notre nation, & que dans ſon état d'imperfection il eſt

encore un des plus grands monumens que les hommes, dans aucun temps, aient jamais élevé à la gloire des lettres, des ſciences, & des Arts.

M. de Voltaire deſiroit ardemment une nouvelle édition de l'Encyclopédie, où les fautes de la première fuſſent corrigées; c'étoit pour cette nouvelle édition qu'il avoit fait ſes *Queſtions ſur l'Encyclopédie*.

Mais le grand défaut général de l'Encyclopédie, celui qui rendoit cette nouvelle édition abſolument néceſſaire, regarde le plan même. Ce défaut eſt la confuſion des objets, réſultante de la loi qu'on s'étoit faite mal à propos de renfermer toutes les connoiſſances humaines dans un ſeul & même dictionnaire, au lieu de donner à chaque ſcience, à chaque art ſon dictionnaire particulier. Dans l'ancienne méthode, tous les articles ſembloient jetés au haſard, tous étoient égarés, déplacés, étrangers les uns aux autres, coupés & ſéparés les uns par les autres; rien ne ſe tenoit, c'étoit l'image du chaos; les objets les plus diſparates ſe rapprochoient, les objets analogues ſe fuyoient: & quiconque a voulu mettre de la ſuite & de l'enſemble dans l'étude d'une ſcience, a été obligé d'en raſſembler péniblement les divers articles diſperſés dans vingt-un volumes *in folio*, & comme perdus dans ce vaſte océan; de faire, en un mot, pour ſon uſage particulier ce que nous faiſons aujourd'hui pour l'uſage du public.

On ne peut trop faciliter au lecteur l'inſtruction, ſur-tout dans un livre deſtiné à l'inſtruire de tout; & on ne peut mettre trop d'ordre dans un livre qui raſſemble toutes les connoiſſances.

Il faut que chaque ſcience ait ſon dictionnaire, & que ce dictionnaire ſoit comme un traité complet ſur cette ſcience.

Mais les idées de dictionnaire & de traité ne ſont-elles pas contradictoires? Non, & c'eſt à concilier ces deux choſes que cette nouvelle édition eſt principalement conſacrée

Quelques perſonnes auroient voulu qu'on eût abandonné la forme de dictionnaire, comme eſſentiellement contraire à l'enſemble & à l'unité, & que l'Encyclopédie n'eût été qu'une ſuite de traités ſur les différentes ſciences

Ces perſonnes ſe trompoient; ç'auroit été multiplier les difficultés de l'inſtruction, & par conſéquent aller directement contre le but.

Il faut, dans un ouvrage de cette nature, que tout homme trouve, au moment où il le deſire, une inſtruction facile ſur l'objet dont on veut être inſtruit, & ſur cet objet ſeulement: il veut éclaircir un point, ſe rappeler un trait, une anecdote, ſavoir la ſignification d'un mot, l'uſage d'un inſtrument, l'origine d'une inſtitution, &c.; or c'eſt ce qui ne peut ſe trouver que dans un dictionnaire, ſans être obligé de parcourir des traités entiers, où ſouvent, après de pénibles recherches, on finit par ne point trouver ce dont on a beſoin.

Mais s'il faut faciliter l'inſtruction particulière & l'étude des détails, ce qui ne peut ſe faire que par un dictionnaire, il faut, d'un autre côté, faciliter l'inſtruction générale & l'étude de l'enſemble, ce qui ne peut ſe faire que par un Traité; il faut donc que, ſuivant le beſoin de l'inſtruction & le déſir du lecteur, le dictionnaire puiſſe facilement ſe convertir en un traité; c'eſt ce qui arrivera, au moyen d'une indication, que donnera chaque auteur, de l'ordre dans lequel les divers articles doivent être lus, pour former un traité ſuivi & complet ſur chaque matière: par-là tout ſera remis à ſa place; cette Encyclopédie, par ordre des matières, réunira les avantages & des dictionnaires & des traités, ſans avoir les inconvéniens de l'une ni de l'autre méthode, & tous les ordres de lecteurs ſeront ſatisfaits.

« On ne pourra plus, dit un des auteurs de » la nouvelle Encyclopédie, dire d'un ouvrage » exécuté ſur ce plan, ce que les gens mal intentionnés diſoient avec exagération de l'ancienne » Encyclopédie, mais ce qu'ils ont pu quelquefois » dire avec fondement de pluſieurs de ſes parties, » qu'elle ne tenoit lieu de rien à ceux qui vouloient approfondir & qui déſiroient une inſtruction ſuivie, qu'elle trompoit l'eſpérance même » de ceux qui ne vouloient qu'y retrouver des » faits, ou qu'y chercher des définitions ».

Le célèbre Bacon, qui a donné la première idée de cet ouvrage, ne ſe propoſoit pas d'en faire un ſeul dictionnaire; il ſavoit que cette forme trop générale, qui ſépare ce qui devroit être joint, qui rapproche ce qui devroit être ſéparé, qui mêle les ſciences les plus ſublimes avec les métiers les plus communs, n'étoit point propre à ſon plan.

Supérieurs à Bacon, & placés dans un ſiècle plus éclairé, MM. d'Alembert & Diderot entreprirent ce qu'il n'avoit fait que projeter. Ces deux grands Philoſophes ſavoient bien que la nomenclature n'étoit *convenable qu'aux ſeuls ouvrages qui ne traitent qu'une matière*, comme cela a lieu dans cette édition; & ils n'ignoroient pas combien cette même nomenclature avoit d'inconvéniens pour un recueil qui embraſſoit toutes les matières; mais croyant ne faire que dix volumes, ces inconvéniens leur parurent ſupportables. Malgré cela, il n'en ſera pas moins vrai qu'un des plus beaux monumens de l'eſprit humain eſt dû à leurs travaux; & bien loin de chercher à leur en enlever la gloire, on ſe propoſe de rendre ce monument plus durable, plus digne des regards de la poſtérité, en perfectionnant ſa conſtruction, complettant toutes ſes parties, & en donnant au tout une meilleure forme.

1°. La correction des fautes dont tout le mérite & toute l'attention des auteurs n'ont pu préſerver la première.

2°. L'addition de tous les articles omis & de

Digitized by Google

toutes les notions acquiſes poſtérieurement à cette première édition.

3°. Le complément de la nomenclature de toutes les parties.

4°. La correſpondance rigoureuſe entre le diſcours & les planches.

5°. La réduction de ces mêmes planches, la ſuppreſſion des inutiles, & leur remplacement par d'autres plus utiles.

6°. La réforme d'un plan trop peu favorable à l'inſtruction, & qui rejetoit ſur le lecteur une peine que l'auteur doit toujours lui épargner.

Quant au plan de travail adopté par les auteurs & rédacteurs de cette Encyclopédie méthodique, on ſent que le ſuccès de cette nouvelle entrepriſe ne peut dépendre que de la perfection de chacune des parties.

La première & la principale attention de chaque auteur a été de circonſcrire ſon travail, de bien connoître les limites dans leſquelles il devoit ſe renfermer, & de dreſſer le plan de la ſcience ou de l'art dont il s'eſt chargé, de manière qu'il n'y ait ni doubles emplois ni omiſſion des articles communs à pluſieurs ſciences, par le renvoi que les divers auteurs s'en feroient les uns aux autres, comme M. Diderot s'en plaint dans le morceau que nous avons cité.

Ces limites ont été quelquefois difficiles à fixer; il y a des ſciences qui embraſſent tout ce qu'on veut, & dont le circuit n'a jamais été bien déterminé; telles ſont, par exemple, les ſciences économiques. Les auteurs ſentent qu'il n'y a qu'un concert parfait entre eux qui puiſſe conſerver à cet ouvrage le caractère d'unité dont il a beſoin.

Un des défauts principaux de l'ancienne Encyclopédie conſiſte dans l'imperfection de la nomenclature, qui fait qu'on a quelquefois de la peine à y trouver ce qu'on y cherche : il y a telle ſcience, comme la Marine, où il manque plus des trois quarts des mots, & il n'y en a aucune où il n'en manque un très-grand nombre : il a donc fallu que chaque auteur, dans la nouvelle édition, s'attachât à compléter ſa nomenclature, & recherchât dans les ouvrages originaux, publiés ſur chaque ſcience, tous les mots qui ont pu échapper aux premiers auteurs de l'Encyclopédie.

Pour ne pas tomber dans l'inconvénient de l'omiſſion des mots communs à pluſieurs ſciences ou arts, on a jugé à propos de faire un relevé exact de ces mots, pour que chacun pût voir comment & juſqu'à quel point ils ſont de ſon domaine.

L'article *Air*, par exemple, ſera également traité par le chimiſte, le phyſicien, le médecin; tous doivent en parler, mais différemment & ſans ſe répéter. Le chimiſte parlera de la décompoſition de l'air & de ſes différentes eſpèces. Le phyſicien l'enviſagera comme élément, & parlera des différentes expériences auxquelles on le ſoumet; il le conſidérera comme un des grands moyens que la nature emploie, ſoit comme reſſort de la végétation, ſoit comme une des principales cauſes des météores & des vents. Le médecin conſidère plus particulièrement l'air par rapport à ſa ſalubrité, à ſon action ſur le corps humain, à ſa quantité dans les alimens. Cet exemple ſuffit pour rendre ſenſible toute cette théorie des mots communs, & pour prévenir toute confuſion dans les divers emplois qu'on en fera.

L'étendue de chaque dictionnaire doit être réglée ſur l'utilité de chaque ſcience, & ſur les progrès qu'elle a faits; ce qui n'a pas toujours été aſſez obſervé dans l'ancienne Encyclopédie, dont pluſieurs articles ont beſoin d'être abrégés, & pluſieurs autres d'être étendus, pour pouvoir être ramenés à cette règle de proportionner tout au degré d'utilité. Il eût été très-inutile de travailler à de nouveaux dictionnaires, s'ils ne devoient pas l'emporter ſur ceux qui exiſtent dès à préſent ſur chaque matière. Il faut que cet ouvrage, eſſentiellement le plus utile de tous dans ſon enſemble, le ſoit de plus, non ſeulement dans la diſtribution de ſes parties, mais encore dans la manière dont chaque article ſera traité.

Chaque traité ou dictionnaire (car nous prenons indifféremment ces deux mots l'un pour l'autre, puiſque le dictionnaire deviendra toujours un traité au moyen de l'indication de l'ordre où les articles doivent être lus), chaque traité contiendra des définitions de tous les termes de la ſcience & de l'art qu'il a pour objet, une expoſition ſuccincte des différens ſyſtèmes; l'hiſtoire abrégée de la ſcience & de ſes progès; enfin tout ce qu'il y a de vrai, de réel, & ſur-tout d'utile dans chaque ſcience & dans chaque art. Le ſtyle doit être toujours relatif au ſujet; chaque choſe a ſon ton, & cette diverſité de tons, ſelon la matière, eſt une ſource de variété dont cet ouvrage immenſe a beſoin.

A la tête de chaque dictionnaire il y aura un diſcours préliminaire & un tableau d'analyſe pour indiquer, comme nous l'avons dit, l'ordre dans lequel tous les mots doivent être lus, comme ſi chaque dictionnaire n'étoit qu'un traité didactique : par ce moyen le lecteur voit, pour ainſi dire, d'un ſeul coup-d'œil le tableau de chaque ſcience & la liaiſon de tous les mots qui y ont rapport, ou plutôt de toutes les idées qui en ſont les élémens.

On aura ſoin de ne pas trop multiplier les renvois, on en ſera même heureuſement diſpenſé par ce tableau d'analyſe, par cette indication de l'ordre encyclopédique des mots de chaque dictionnaire; ſi cependant quelques articles exigent des renvois, on aura grand ſoin de les remplir à l'endroit indiqué.

Nous venons de tracer les engagemens généraux que prend avec le public la ſociété entière des auteurs & rédacteurs de la nouvelle Encyclopédie : mais comme ce *Proſpectus* n'eſt qu'un abrégé du *Proſpectus* général qui paroît en même

Digitized by Google

temps que celui-ci, & qui ſe diſtribue *gratis* aux ſouſcripteurs ; nous ne pouvons entrer dans le détail des engagemens particuliers que prend chacun d'eux, relativement à la ſcience dont il ſe charge ; chacun des *Proſpectus* particuliers étant déjà très-abrégé, perdroit trop à l'être davantage. Nous nous bornerons donc à indiquer en peu de mots les principales diviſions de cette Encyclopédie méthodique.

[I.] *Les Mathématiques ; par M. l'Abbé Bossut, de l'Académie Royale des Sciences ; & quant à la partie aſtronomique, par M. de la Lande, de la même Académie.*

[II.] *La Physique ; par M. Monge, Profeſſeur de Phyſique à Mezières, de l'Académie Royale des Sciences.*

[III.] *La Médecine ; miſe en ordre par M. Vicq d'Azyr, Docteur-Régent & Profeſſeur de la Faculté de Médecine de Paris, de l'Académie Royale des Sciences, & Secrétaire perpétuel de la Société Royale de Médecine, & de l'Académie Royale des Sciences.*

[IV.] *L'Anatomie et la Physiologie ſimple & comparée ; par M. Vicq d'Azyr, Secrétaire perpétuel de la Société Royale de Médecine.*

[V.] *La Chirurgie ; par M. Louis, Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de Chirurgie.*

[VI.] *La Chimie, la Métallurgie, et la Pharmacie ; par M. de Morveau, Avocat Général du Parlement de Bourgogne, Membre de pluſieurs Académies, quant à la Chimie ; par M. Duhamel, Inſpecteur général des Mines, quant à la Métallurgie ; par M. Maret, Secrétaire perpétuel de l'Académie de Dijon, quant à la Pharmacie.*

[VII.] *L'Agriculture ; par M. l'Abbé Tessier, Docteur-Régent de la Faculté de Médecine de Paris, & de la Société Royale de Médecine, quant à l'Agriculture proprement dite, ou la culture des terres ; par M. Thouin, Jardinier en chef du Jardin du Roi, quant au Jardinage ou la culture des Jardins & Vergers ; & par M. Fougeroux de Bondaroy, de l'Académie Royale des Sciences, quant à la culture des bois & à l'aménagement des forêts.*

[VIII.] *L'Histoire Naturelle des Animaux. Elle ſera précédée par une introduction aux trois Règnes de la Nature, & par l'Hiſtoire Naturelle de l'homme ; par M. Daubenton, de l'Académie Royale des Sciences, Lecteur & Profeſſeur d'Hiſtoire Naturelle au Collège Royale de France, Garde & Démonſtrateur du Cabinet du Jardin du Roi, &c. Ce Dictionnaire ſera diviſé en ſix parties, dont la première contiendra les Animaux quadrupèdes, auxquels on a joint les cétacées ; rédigée d'après l'Hiſtoire Naturelle des Animaux de M. de Buffon ; la ſeconde, les Oiſeaux par M. Mauduit, Docteur-Régent de la Faculté de Paris, & Membre de la Société Royale de Médecine ; la troiſième, les Quadrupèdes ovipares & les Serpens, par M. Daubenton ; la quatrième, les Poiſſons, par le même ; la cinquième, les Inſectes, par M. Gueneau de Montbeillard, Académicien honoraire de l'Académie de Dijon ; la ſixième, les Vers, par M. Daubenton. Ces ſix parties ſeront imprimées à la ſuite les unes des autres.*

[IX.] *La Botanique ; par M. le Chevalier de la Marck, de l'Académie Royale des Sciences.*

[X.] *L'Histoire Naturelle des Minéraux, par M. Daubenton.*

[XI.] *L'Histoire Naturelle, contenant la Géographie-Phyſique ou les phénomènes généraux de l'Hiſtoire Naturelle de la Terre ; par M. Desmarest, de l'Académie Royale des Sciences, & Inſpecteur des Manufactures de la Champagne.*

[XII.] *La Géographie ancienne et moderne ; par MM. Robert, Géographe du Roi, & Masson de Morvilliers, Avocat au Parlement ; & quant à la Géographie ancienne, par M. Mentelle, Hiſtoriographe de Monſeigneur le Comte d'Artois, Penſionnaire du Roi, Profeſſeur Emérite d'Hiſtoire & de Géographie à l'Ecole Royale Militaire, de l'Académie des Sciences & Belles-Lettres de Rouen, &c., &c. ; & quant aux Cartes, par M. Bonne, Ingénieur-Hydrographe de la Marine.*

[XIII.] *Les Antiquités, Inſcriptions, Chronologie, Art de vérifier les Dates, Numiſmatique ou Science des Médailles, Explication des Fables, Cauſes des Mœurs, Coutumes & Uſages des Anciens ; par M. Court de Gebelin.*

[XIV.] *L'Histoire ; par M. Gaillard, de l'Académie Françoiſe, & de celle des Inſcriptions.*

[XV.] *La Théologie ; par M. l'Abbé Bergier, Confeſſeur de Monsieur, Frère du Roi, & Chanoine de Notre-Dame.*

[XVI.] *La Philosophie ancienne & moderne ; par M. Naigon.*

[XVII.] *La Métaphysique, la Logique, et la Morale ; par M. Gueneau de Montbeillard, Académicien honoraire de l'Académie de Dijon.*

[XVIII.] *La Grammaire et la Littérature ; par une Société de Gens de Lettres (M. Marmontel, de l'Académie Françoiſe ; M. Beauzée, de la même Académie).*

[XIX.] *La Jurisprudence ; par une Société de Juriſconſultes ; rédigée & miſe en*

Digitized by Google

ordre par M. l'Abbé REMY, *Avocat au Parlement.*

[XX.] *Les* FINANCES; *par M.* DIGEON, *Directeur des Fermes.*

[XXI.] *L'*ÉCONOMIE POLITIQUE ; *par M. l'Abbé* BAUDEAU.

[XXII.] *Le* COMMERCE ; *par MM. l'Abbé* BAUDEAU, *&* BENOIT, *Conſeiller de* MONSIEUR, *Frère du Roi, & ancien Profeſſeur du Cours gratuit de Juriſprudence Conſulaire.*

[XXIII.] *La* MARINE; *par M.* VIAL DE CLAIRBOIS, *Ingénieur-Conſtructeur de la Marine, de l'Académie Royale du même nom ; & par M.* BLONDEAU, *Profeſſeur Royal en Mathématiques & en Hydrographie aux Ecoles de la Marine, de l'Académie Royale du même nom, de la Société Royale Patriotique de Stockholm, de celle des Sciences & Belles-Lettres de Gothembourg, de la Société Académique de Cherbourg, &c.*

[XXIV.] *L'*ART MILITAIRE, *mis en ordre & publié par M.* DE KERALIO, *Major d'Infanterie, Chevalier de l'Ordre Royal & Militaire de Saint-Louis, de l'Académie Royale des Inſcriptions & Belles-Lettres, & de celle des Sciences de Stockholm ; & quant à l'artillerie, par M.* DE POMMEREUIL, *Capitaine au Corps Royal d'artillerie.*

[XXV.] *Les* BEAUX-ARTS ; *par M. l'Abbé* ARNAUD, *de l'Académie Françoiſe, & de celle des Inſcriptions & Belles-Lettres ; & M.* SUARD, *de l'Académie Françoiſe.*

[XXVI.] *Les* ARTS ET MÉTIERS MÉCANIQUES ; *par une Société de Savans & d'Artiſtes (MM.* ROLAND DE LA PLATIERE, PERIER *frères,* FOUGEROUX DE BONDAROY, DESMARETZ, *&c., &c.*)

[XXVII.] *Vocabulaire* UNIVERSEL, *ſervant de Table pour tout l'Ouvrage.*

Tels ſont les titres des vingt-ſix *Proſpectus* particuliers auxquels on peut rapporter toutes les connoiſſances humaines : par leur réunion, ils forment le *Proſpectus* général dont nous avions à donner l'extrait ; nous n'avons pas cru devoir répéter à chaque *Proſpectus* l'engagement que prend chaque auteur de mettre à la tête de la ſcience ou de l'art dont il traite, un diſcours préliminaire qui en contienne les principes, qui en ſoit comme le tableau général, & une indication préciſe de l'ordre dans lequel les divers articles doivent être lus pour former un traité ſuivi & complet de chaque ſcience ou de chaque art ; cette indication, qui, en laiſſant ſubſiſter la forme utile de dictionnaire, convertit, pour ainſi dire, ce dictionnaire en un traité, eſt, comme nous l'avons dit dans le commencement, un des points eſſentiels qui diſtingue, quant au plan, cette Encyclopédie méthodique, & qui fait diſparoître la confuſion tant reprochée à la première.

Quant à la forme de ce dictionnaire, il falloit, comme nous l'avons dit encore, la conſerver précieuſement, parce qu'elle ſeule peut faciliter & répandre l'inſtruction.

Chaque ſcience, chaque art ayant ſon dictionnaire particulier, on trouvera aiſément tous les mots, pourvu qu'on ſache à quelle ſcience ou à quel art ils appartiennent.

Mais un lecteur ignorant (& c'eſt le grand nombre) rencontre dans ſes lectures un terme de ſcience ou d'art dont il ne ſait ni la ſignification ni l'uſage, il ne ſait pas même à quelle ſcience ou à quel art ce terme appartient ; où le cherchera-t-il dans l'Encyclopédie méthodique ? Faudra-t-il qu'il parcoure vingt-ſix ouvrages différens ?

Cette difficulté étoit trop grande pour n'avoir pas été prévenue ; on la fit diſparoître au moyen d'un vocabulaire univerſel, dernier objet dont il nous reſte à rendre compte.

Ce vocabulaire comprendra tous les mots contenus dans chacun des dictionnaires particuliers, avec le numéro de la page, l'indication de la colonne, & le numéro du tome de l'ouvrage ; de ſorte que le lecteur qui aura un mot à chercher dans cette Encyclopédie méthodique, & qui ne ſaura pas que ce mot eſt du dictionnaire, ſoit de Phyſique, ſoit de Mathématiques, ou de tout autre, en recourant à ce vocabulaire, trouvera dans l'inſtant l'indication du tome, de la page, & de la colonne où le mot ſe trouve. Ce vocabulaire ne ſera point borné à cet uſage. Comme il y aura dans l'Encyclopédie méthodique une foule de mots qui comprendront des détails, dont on n'a pu faire des articles particuliers, & qu'on ne ſoupçonneroit pas dans ceux qui en font mention, le vocabulaire les fera connoître : ainſi, dans un article de Géographie, où l'on aura fait mention d'un ſavant, d'un artiſte, dont on n'aura pas cru devoir faire un article à part dans le dictionnaire hiſtorique, faiſant partie de cette Encyclopédie, on en trouvera les mots & les renvois au tome, dans le vocabulaire. Il en eſt de même des choſes. Si on a parlé dans un article, d'une negociation, d'un traité de paix, d'un fait remarquable, d'une découverte, le vocabulaire indiquera le tome & la page où il en eſt fait mention. L'uſage de ce vocabulaire ſera ſurtout ſenſible pour diverſes parties des connoiſſances humaines, dont on n'a point jugé à propos de faire des dictionnaires ſéparés, comme la chaſſe, la pêche, &c., qu'on a traitées dans les dictionnaires d'Hiſtoire naturelle. Le lecteur ne ſauroit où trouver ces matières, ſi le Vocabulaire ne les lui indiquoit : il en eſt de même du dictionnaire des Arts & Métiers mécaniques. Comme dans ce dictionnaire chaque art y eſt traité de ſuite, & qu'on a mis à la fin de la deſcription de chacun d'eux tous les mots techniques qui en font la langue, le vocabulaire doit les reprendre tous, afin

que le lecteur puiſſe y recourir au beſoin. Ce vocabulaire ſera le premier tome de l'Encyclopédie méthodique, & il eſt de la plus indiſpenſable néceſſité.

Il ſera précédé du diſcours préliminaire de M. d'Alembert, de l'arbre encyclopédique du chancelier Bacon, de celui de MM. Diderot & d'Alembert, des diverſes préfaces de l'ancienne Encyclopédie, & de l'hiſtoire de ce dictionnaire, des différentes éditions qui en ont été faites, & de leur appréciation. On placera auſſi, au commencement de ce premier volume, le frontiſpice réduit de la première édition de l'Encyclopédie, & les portraits des premiers rédacteurs (MM. Diderot & d'Alembert), juſte hommage qu'on aime à leur rendre, & qui ne peut être mieux placé qu'à la tête de cette nouvelle Encyclopédie.

Après ce tribut d'une reconnoiſſance éternelle, payée aux inventeurs, n'a-t-on pas le droit d'en réclamer beaucoup auſſi pour ceux qui propoſent aujourd'hui de donner au livre, eſſentiellement le plus néceſſaire, le plus haut degré d'utilité poſſible ? Facilité d'inſtruction par la voie commode des dictionnaires ; ſolidité & complément d'inſtruction par le rapprochement & la réunion de tous les articles d'une même ſcience dans chaque dictionnaire, & par l'indication de l'ordre dans lequel ces divers articles doivent être lus pour former un traité complet ; perfection enfin de l'inſtruction par la correction de tant de fautes, par l'addition, non ſeulement de tant d'articles particuliers, mais de grands objets & même de Sciences entières, omiſes dans l'Encyclopédie.

Le *Proſpectus* général dont nous venons de parler, & tous les *Proſpectus* particuliers qui en ſont le développement, & où chaque auteur enviſage ſa ſcience particulière, non ſeulement en elle-même, mais dans tous ſes rapports avec le plan général, mettent le lecteur en état de juger s'il fut jamais une entrepriſe plus vaſte, plus noble, plus utile, plus néceſſaire même, & plus digne d'encouragement à tous égards, que cette Encyclopédie corrigée & rédigée par ordre de matières.

Avis de M. Panckoucke, entrepreneur de cette édition.

Une édition complète de l'Encyclopédie, par ordre des matières, nous a paru ſi effrayante au premier coup-d'œil, que, quelque habitude que nous ayons des grandes entrepriſes en Librairie, ce n'eſt qu'après y avoir très-mûrement penſé, & avoir conſidéré la poſſibilité de ſon exécution ſur toutes les faces, que nous nous y ſommes engagés & que nous avons réſolu de l'entreprendre. Nous n'ignorons pas le nombre des éditions qui exiſtent de ce grand ouvrage, les contrefaçons qui en ont été faites chez l'étranger, la modicité du prix de quelques-unes de ces éditions contrefaites ; mais nous ſavons auſſi une vérité générale en librairie, c'eſt que lorſque l'utilité d'un livre eſt bien reconnue, lorſque le goût du public s'eſt manifeſtement déclaré en ſa faveur, il y a moins de riſques à le réimprimer, que tout autre livre nouveau, dont la vente n'auroit point encore conſtaté le ſuccès ; & que ce riſque diminue conſidérablement, & donne même la plus grande eſpérance de réuſſite, ſi le livre eſt preſque refait à neuf, comme il en eſt ici queſtion, par des écrivains dignes de la confiance de la nation & du public éclairé, s'il eſt complété (1) & perfectionné dans chacune de ſes parties, & ſi l'on a pu, par la combinaiſon du caractère, du format, de la juſtification & de la réduction des planches, le donner à un prix ſi modéré, que quoique l'ouvrage ſoit augmenté du double par rapport au diſcours, il ne ſoit réellement qu'au tiers du prix de la première édition *in-folio* : de ſorte que cette édition puiſſe réunir les avantages qui ſeuls pouvoient en aſſurer le ſuccès : *texte excellent, format commode, édition correcte, & bon marché.*

Nous ne vendrons ſéparément aucun de ces dictionnaires encyclopédiques, parce que notre objet n'a point été de publier des dictionnaires particuliers de chaque ſcience ou art, mais d'entreprendre une Encyclopédie complète par ordre de matières. D'ailleurs la plupart de ces dictionnaires ne ſont point travaillés pour être publiés ſéparément, un ſeul exemple en convaincra.

Le dictionnaire univerſel & raiſonné de Phyſique, par M. Briſſon, 2 volumes in-4°. & un de planches, que nous venons de mettre en vente, avoit d'abord été entrepris pour faire partie de l'Encyclopédie méthodique ; mais comme nous n'avions point de dictionnaire particulier de Phyſique, nous jugeâmes qu'il pourroit être agréable au public de publier celui-ci ſéparément ; & pour le mettre dans cet état, il a fallu y ajouter une multitude d'objets appartenant eſſentiellement à un dictionnaire particulier de Phyſique, comme des articles élémentaires de mathématiques, de chimie, d'anatomie, &c. ; articles qui ſeroient ſuperflus & feroient double emploi dans ce même dictionnaire faiſant partie de l'Encyclopédie méthodique, parce que tous ces objets ſont traités ſéparément dans les autres dictionnaires compoſant l'Encyclopédie méthodique.

Tous ces dictionnaires Encyclopédiques ſeront en

(1) Cette Encyclopédie comprendra au moins trente mille articles plus que l'ancienne.

en rapport les uns avec les autres, ils ſeront compoſés dans le même eſprit, dans les mêmes vues; ils auront tous une forme, une tournure communes, qui indiqueront qu'ils ſont partie du même ouvrage; réunis, ils compoſeront une bibliothèque complete & univerſelle de toutes les connoiſſances humaines; & ils pourront tenir lieu dans les cabinets des ſavans & des amateurs peu riches, d'une multitude d'autres livres dont l'acquiſition partielle leur coûteroit le centuple de cette Encyclopédie méthodique.

Des volumes de planches, de leur réduction & de leur exécution.

Le total des planches contennes dans les douze volumes *in-folio* de la première édition de l'Encyclopédie de Paris & de ſon ſupplément, eſt de 3132; on peut aiſément, en ſe ſervant d'une échelle plus petite, les réduire à 1200 ou 2400 *in-4°.* ſans leur rien faire perdre de leur mérite & de leur utilité: car il y a pluſieurs de ces planches, où les objets ont une dimenſion ſi conſidérable, que M. Benard, graveur & deſſinateur, qui eſt à la tête de cette entrepriſe, eſt parvenu quelquefois à en mettre quatre en une, ſouvent trois & toujours deux. On peut actuellement voir un volume entier de planches de cette Encyclopédie méthodique. Un ſeul exemple fera juger du travail entrepris pour leur réduction. Le ſellier en contient douze; on les a réduites à deux, ſans ſacrifier aucune vignette, aucune figure, aucun outil.

On ne ſupprimera aucune des vignettes contenues dans les douze volumes *in-folio* de planches: ces vignettes, qui ſont en très-grand nombre, en ſont le principal mérite, puiſqu'elles repréſentent les ateliers des arts & métiers mécaniques, & les principales opérations de chacun de ces arts.

Pour diminuer auſſi le trop grand nombre des planches anciennes, compoſées d'une infinité de figures doubles, triples, d'outils, & même d'uſtenſiles communs à pluſieurs métiers, on ne gravera de ces figures que celles qui ſeront néceſſaires à l'intelligence du diſcours; & pour ne s'expoſer à aucun reproche d'omiſſion, on réunira à la fin du dernier volume de planches, des modèles de chacun de ces outils, &c., avec une échelle particulière pour la juſte proportion & l'indication des ouvriers, auxquels l'outil repréſenté eſt commun; moyen qui ſupprimera des doubles emplois ſans nombre, & qui nous évitera le reproche, malheureuſement trop fondé, qu'on a pu faire aux anciennes planches de l'Encyclopédie, d'avoir été multipliées très-inutilement: ces réductions & ſuppreſſions ſeront remplacées par nombre de planches nouvelles, ſoit dans les arts mécaniques, ſoit dans les ſciences.

De la ſouſcription, de ſes avantages particuliers, de la forme des quittances, du temps de la livraiſon des volumes, & des obligations de l'entrepreneur.

Quoique nous ayons toujours rempli avec la plus ſcrupuleuſe exactitude les engagemens que nous avons pris avec le public; cependant, comme il eſt aujourd'hui plus en garde que jamais contre toute eſpèce de ſouſcription, nous nous croyons obligés, dans une entrepriſe de cette importance, de lui donner toutes les aſſurances qui peuvent établir une confiance réciproque, afin de faire jouir les ſeuls ſouſcripteurs des avantages que leur procure cette ſouſcription; en conſéquence nous prenons l'engagement le plus ſolennel de rendre tous les volumes de cette édition exactement conformes au préſent proſpectus, tant pour le papier, que pour l'impreſſion, le caractère, & la juſtification.

Nous nous obligeons auſſi à faire paroître les ſix premiers volumes de l'ouvrage dans les ſix derniers mois de cette année, dont deux à la fin de juillet ou d'août au plus tard, & à publier ſucceſſivement deux volumes de diſcours, ou un volume de diſcours & un de planches.

Les ſoixante volumes paroîtront en trente livraiſons; ſavoir, vingt-trois livraiſons de deux volumes de diſcours, ci . . . . . 46 vol.

Et ſept livraiſons d'un volume de Diſcours & d'un volume de planches, ci . . . 14

60 vol.

Chaque volume *in-4°.*, compoſé d'environ cent feuilles de diſcours, ſera pour les ſouſcripteurs de 11 livres, chaque volume de planches de 24 livres.

Pour la facilité, & afin que les Souſcripteurs n'aient jamais à payer à la fois que de petites ſommes, on a diviſé les payemens de la manière ſuivante.

Les vingt-trois livraiſons de deux volumes de diſcours à 22 liv., leur coûteront . . . . 506 liv.

Les cinq livraiſons d'un volume de planches & d'un volume de diſcours à 35 liv., leur couteront . . . . . 175 liv.

La ſixième livraiſon, également compoſée d'un volume de planches & d'un volume de diſcours . . . . . 34 liv.

La ſeptième livraiſon, compoſée d'un volume de planches & d'un volume de diſcours, ci 0

La ſouſcription . . . . . 36 liv.

TOTAL pour les ſouſcripteurs . . . . 751 liv.

Ainſi, cette édition, par la combinaiſon du caractère & de la réduction des planches, quoique contenant réellement l'équivalent de treize vol. *in-folio*

de discours de plus (1) que la première édition de l'Encyclopédie *in-folio*, compris son supplément, & le même nombre de planches ne reviendra cependant aux souscripteurs qu'à 751 liv.; c'est-à-dire, à peu près au tiers du prix de la première édition *in-folio*, puisqu'elle ne coûte que moitié, & qu'elle est augmentée de plus de moitié du discours.

Nous promettons que l'ouvrage sera fini & terminé dans cinq ans, à compter du premier juillet de cette année.

Nous aurions pu rapprocher ce terme, puisque tous nos traités avec les auteurs ne portent que trois années, à compter de la même date; mais nous avons préféré de prendre deux années de plus, afin d'être sûrs que nos engagemens seront remplis avec la plus exacte fidélité, & de prévenir le cas de maladie, & même celui de mort, qui, au moyen de ces deux années de plus, ne peut plus être une cause invincible de retard. Ainsi, la totalité du discours & des planches sera fournie & livrée aux souscripteurs pour le mois de décembre 1787, au plus tard.

Quant aux volumes de planches, ils seront chacun de deux cent quatre-vingt-dix à trois cents planches *in-4°.*, & entièrement semblables, pour la gravure, le tirage, le papier, aux épreuves que l'on peut voir actuellement hôtel de Thou, rue des Poitevins.

La souscription est actuellement ouverte, & on paye, en se faisant inscrire, la somme de 36 liv. On délivre en même temps à chaque souscripteur une quittance d'à compte, conçue en ces termes :

Je reconnois que Monsieur a souscrit pour un exemplaire de l'Encyclopédie méthodique, en cinquante-trois volumes de discours, & sept de planches, & a payé la somme de trente-six livres, à compte de celle de 751 liv., conformément à la souscription du 1er mai 1782.

La présente reconnoissance servira de titre, entre les mains du souscripteur, pour l'assurance pendant toute la durée du privilége, que les engagemens de ladite souscription de l'Encyclopédie méthodique seront rigoureusement & exactement observés.

A l'instant où la souscription sera fermée, & nous nous y obligeons expressément pour la fin d'avril 1783, toutes les personnes qui n'auront pas souscrit payeront,

Chaque volume de discours, ... 12 liv.

Chaque volume de planches, . . . 30 liv.

La souscription de cette édition étant fermée à l'époque du mois d'avril prochain, nous nous obligeons de ne pouvoir la continuer sous quelque prétexte que ce soit, & nous prenons cet engagement, tant pour nous que pour nos ayans causes; de sorte que si nous venions à vendre un jour notre fonds de librairie, nous obligerons nos acquéreurs, sous toutes les peines de droit, à en tenir rigoureusement les conditions, parce qu'il nous paroît juste que la portion du public qui fait une avance de fonds pour favoriser une grande entreprise, jouisse exclusivement de tous les avantages proposés par la souscription, & que l'ouvrage ne puisse être donné au *rabais*, & à aucune diminution de prix dans aucun temps.

Comme Sa Majesté nous a accordé un privilége de quarante années, les souscripteurs n'ont point à craindre aussi que le livre se reproduise en France pendant ce temps sous aucune autre forme, qui pourroit mettre un entrepreneur de mauvaise foi dans le cas d'éluder les engagemens qu'il auroit pris avec eux. Nous nous obligeons encore, pour nous & nos ayans cause, de ne point en permettre directement ou indirectement aucune autre édition, dans un format différent, d'un caractère plus petit ou plus gros, sous aucun prétexte quelconque, d'additions, de corrections, d'augmentations, &c.

Tous les volumes seront délivrés en feuilles, ou brochés en carton.

La broehure de chaque volume *in-4°.* en carton coûtera dix sous; on ne peut les faire relier que lorsque le dernier volume aura paru, parce que c'est le vocabulaire universel qui indiquera l'ordre des volumes, en y renvoyant.

Nous ne mettrons qu'une seule restriction aux conditions auxquelles nous venons de nous soumettre : en annonçant que cette édition *in-4°.* n'aura que cinquante-trois volumes de discours & sept volumes de planches, nous n'avons pu faire cette estimation que d'après un travail avec le chef graveur, & d'après les actes que nous avons passés avec les gens de lettres & les savans qui travaillent à cette édition; or il seroit possible qu'il y eût trois à quatre volumes de discours, & peut-être un volume de planches de plus ou de moins; dans ce cas, on s'en tiendra compte réciproquement sur le pied de la souscription; mais si, contre toute attente & pour la perfection de l'ouvrage, nous étions nécessités à un plus grand nombre de volumes de *discours*, les souscripteurs ne payeront ces derniers volumes que 6 livres, au lieu de 12 livres. On a cru cette dernière condition plus honnête que de s'obliger à donner des volumes *gratis*, qui, en nuisant à l'entrepreneur, auroient pu nuire à l'ouvrage : & en donnant ces volumes beaucoup au-dessous du prix de fabrique, nous ne craignons pas qu'on nous accuse d'en augmenter le nombre, pour notre intérêt particulier.

(1) Par un calcul fait avec les imprimeurs, on s'est assuré que les quarante-deux volumes *in-4°.* de discours du format à trois colonnes, sur papier grand raisin, seroient exactement renfermés dans cinquante-trois volumes *in-4°.*, du papier, caractère, format, & justification du présent *prospectus*. En voici la preuve : la page *in-4°.* à trois colonnes contient 198 lignes; & en prenant de cette page 160 lignes, elles ont formé exactement une page du format actuel à deux colonnes : or, en multipliant ces deux nombres, le premier par 42, le second par 53, on trouve que les 53 volumes de l'édition actuelle contiendront un peu plus de matières que les 42 volumes *in-4°.* à trois colonnes sur papier grand-raisin. La différence pour 53 pages est de 164 lignes à l'avantage du public.

AVIS à Meſſieurs les ſouſcripteurs de l'Encyclopédie par ordre de matières (1).

DAns le dernier *proſpectus* que nous avons publié le premier Mai de cette année, qui ſert de baſe aux engagemens que nous avons pris avec les ſouſcripteurs de cet ouvrage, nous avons annoncé la première livraiſon pour la fin de ce mois d'août, & la Juriſprudence en faiſoit partie; mais la mort inattendue de M. l'abbé Remy, qui en étoit le rédacteur, nous force à remettre la publication de cette livraiſon au mois d'octobre. L'appoſition des ſcellés ſur ſes effets & ſes manuſcrits, l'abſence des héritiers, les formalités néceſſaires pour les faire lever, la néceſſité de prendre de nouveaux arrangemens, nous ſeront ſans doute un titre ſuffiſant d'excuſe auprès des ſouſcripteurs pour un auſſi court délai. C'eſt la ſeconde perte que nous avons à regretter dans cette partie, M. Boiſſou, aſſocié de M. l'abbé Remy, étant mort l'année dernière. Cette circonſtance, au reſte, ne dérange rien à l'exécution du plan. M. l'abbé Remy a laiſſé la copie preſque entière du premier volume, & même quelques matériaux pour le ſecond. M. le Raſle, qui a été vingt ans profeſſeur en droit, & qui étoit aſſocié avec lui pour cette rédaction difficile, continuera de s'en charger, conjointement avec les divers coopérateurs qui s'y étoient précédemment intéreſſés. Pluſieurs avocat connus, de la capitale, ont bien voulu depuis ſe joindre à eux. M. Henrion s'eſt chargé de faire les additions néceſſaires aux articles féodaux & domaniaux de l'ancienne Encyclopédie, & ſuppléer ceux qui manquent. M. l'abbé Bertolio s'eſt chargé des matières bénéficiales; M. Guyot, du droit criminel & de divers autres articles; M. Henri, du droit des gens, du droit public, &c., &c.

Il n'a encore rien paru de cette Encyclopédie, & cependant l'on a déjà imprimé, dans des journaux étrangers, des libelles contre elle & contre l'entrepreneur. On n'y répondra point. Il nous importe de détruire une ſeule accuſation. On a avancé qu'on n'avoit pas même traité avec les gens de lettres qu'on nommoit, qu'on les citoit ſans leur permiſſion. Ce ſeroit une audace bien imprudente ſans doute, que de nommer à la tête d'un ouvrage de cette nature les principaux gens de lettres de la capitale, de les faire parler, ſi l'on n'avoit pas leur agrément; mais il faut que le public ſache que M. *Panckoucke*, entrepreneur de cette édition, avoit paſſé plus de quarante actes avant même d'avoir un ſeul ſouſcripteur, & que les *proſpectus* particuliers, qui compoſent la plus grande partie du *proſpectus* général, ſont l'ouvrage de chaque homme de lettres, qui les ont ſignés; mais ce qui importe le plus aux ſouſcripteurs, c'eſt qu'on imprime actuellement huit parties différentes de ce grand ouvrage, & qu'il ſera ſous preſſe l'année prochaine dans dix-huit imprimeries.

ÉCLAIRCISSEMENT relâtif à un premier titre d'une ſouſcription à 672 liv. de l'Encyclopédie annoncée in-8°. à deux colonnes, & in-4°. à trois colonnes, qui n'a point eu lieu.

Comme il importe dans une entrepriſe de la nature de celle-ci, de n'être point expoſé à aucune difficulté avec les ſouſcripteurs, & qu'on ne pourroit même aller en avant avec confiance, ſi l'on avoit la crainte d'un procès dans l'avenir, je vais mettre ſous les yeux de ces ſouſcripteurs les faits qui ſe ſont paſſés relativement à la ſouſcription de cet ouvrage, & que pluſieurs d'entre eux paroiſſent encore ignorer aujourd'hui: cet éclairciſſement me paroît néceſſaire dans la conjoncture préſente, pour ſer-

(1) Inſéré dans le mercure de France du mois d'août 1782.

vir de réponſe aux objections qui nous ont été faites par quelques perſonnes.

Il exiſte dans le public deux titres différens de ſouſcriptions à 672 liv. Le premier eſt conçu ainſi :

N°. . . . . Je reconnois que M. . . . . a ſouſcrit pour un exemplaire, format in-.... (1) *de l'Encyclopédie méthodique, & a payé la ſomme de 36 liv. à compte de celle de 672 liv., prix D'UN EXEMPLAIRE COMPLET, conformément aux conditions énoncées dans le proſpectus. A Paris, ce....*

Ce titre étoit relatif à un *proſpectus* qui étoit le modèle d'une édition projetée *in*-8°. à deux colonnes, & *in*-4°. à trois colonnes, en 42 volumes *in*-4°. de diſcours & 7 de planches, & en 84 volumes *in*-8°. & 7 de planches. Il étoit exprimé, à la fin de ce *proſpectus*, que, « comme il ſeroit poſ» ſible qu'il y eût quelques volumes de » plus ou de moins, dans ce cas, on s'en » tiendroit compte réciproquement, &c. ». Ainſi, quoique le titre de ſouſcription porte que la ſomme de 672 liv. *eſt le prix d'un exemplaire complet*, il eſt clair cependant que les ſouſcripteurs auroient eu à payer pluſieurs volumes excédant le nombre annoncé dans ce *proſpectus in*-8°., même au prix de 12 liv.; car c'étoit dans ce premier plan celui de chaque volume *in*-4°., & qu'on auroit eu auſſi à leur tenir compte de tous les volumes au-deſſous de ce nombre, tout titre de ſouſcription, en librairie, étant relatif à un *proſpectus*, *& vice versâ*. Nous obſerverons que le public n'a voulu d'aucun de ces formats, ni de l'*in*-8°. à deux colonnes, ni de l'*in*-4°. à trois colonnes, & qu'au mois de mars 1782, nous étions au déſeſpoir de nous être engagés dans cette grande entrepriſe, & que nous la regardions comme abſolument impoſſible. A cette époque, & voulant faire un dernier effort pour ramener le public, je changeai de plan, & je publiai le *proſpectus* d'une édition *in*-4°. à deux colonnes, en 53 volumes de diſcours & 7 de planches, au prix de 751 liv.; & comme il importoit de fonder le ſuccès de cette édition, & qu'il eût été dangereux de s'embarquer dans une entrepriſe de pluſieurs millions, ſans avoir la certitude d'un certain nombre de ſouſcriptions, afin de ne pas avoir à regretter de l'avoir conçue, on continua la ſouſcription à 672 liv., en annonçant cependant qu'elle ſeroit irrévocablement fermée à la fin d'avril de cette même année, au lieu du premier juillet ſuivant, terme du premier *proſpectus* in-8°.; de ſorte que l'on admit les ſouſcripteurs du premier titre à cette nouvelle ſouſcription propoſée à 751 liv. au prix de 672 liv., & on laiſſa même la liberté au public de jouir de cette faveur, comme je viens de le dire ci-deſſus, juſqu'au 30 avril incluſivement, la ſouſcription à 672 liv. ayant été rigoureuſement fermée à cette époque. On délivra à ces ſouſcripteurs un titre conçu en ces termes :

N°. . . . . Je reconnois que M. . . . . a ſouſcrit pour un exemplaire de l'Encyclopédie méthodique, en 53 volumes de diſcours & 7 de planches, format in-4°., *& a payé la ſomme de 36 liv. à compte de celle de 672 liv., conformément aux conditions énoncées dans le* proſpectus.

On a retranché, dans ce titre de ſouſcription, ces mots, *prix d'un exemplaire complet*, parce que dès lors on nous fit remarquer que, comme ce prix n'étoit pas réellement celui d'un exemplaire complet, même dans le premier titre, il étoit inutile de laiſſer ſubſiſter cette phraſe.

A l'époque où nous avons chagé de plan, publié un nouveau *proſpectus*, le premier titre devenoit nul entre les mains des ſouſcripteurs, ſi nous l'euſſions voulu, parce que le moindre changement dans une ſouſcription en anéantit le titre; mais nous avons alors annoncé par un lettre circulaire, en date du 12 Mars 1782, à tous les libraires de l'Europe, & notamment dans le Mercure du 12 mars 1782, & les journaux, ce qui ſuit :

« Nous ſentons que ce changement aux » conditions rigoureuſes de notre ſouſcrip» tion, nous donne le droit d'en changer

(1) On exprimoit, dans ce titre, le format *in*-4°. ou *in*-8°., dont les ſouſcripteurs avoient la liberté du choix.

» les conditions, comme il donne à cha-
» cun des ſouſcripteurs actuels celui de re-
» noncer à ſa ſouſcription. Nous croyons
» cependant leur devoir, par égard, *de main-*
» *tenir vis-à-vis d'eux le prix de 672 liv.*
» Mais cette condition n'aura plus lieu vis-
» à-vis le public que juſqu'à la fin d'avril
» 1782; & la ſouſcription de 672 liv., qui
« ne devoit être fermée qu'au mois de juillet,
» le ſera donc rigoureuſement pour tout
» le monde à cette époque du mois
» d'avril ».

Or les deux titres ci-deſſus, quoiqu'exprimés différemment, ſont & ne peuvent être relatifs qu'au *proſpectus in*-4°. à deux colonnes de l'Encyclopédie actuelle. Dans tous les deux, on y a exprimé, *conformément aux conditions énoncées dans le proſpectus.* On n'a ni fait, ni annoncé dans aucun temps deux claſſes différentes de ſouſcripteurs à 672 liv. La loi eſt abſolument la même, tant pour ceux du premier titre, que pour ceux du ſecond; & cette loi eſt relative au ſeul *proſpectus* qui fait la règle entre les ſouſcripteurs & l'entrepreneur, c'eſt-à-dire, au *proſpectus in*-4°. à deux colonnes, lequel eſt *le type*, *le modele* de l'édition actuelle, tout *proſpectus* de ſouſcription, en librairie, devant être, comme l'on ſait, le modèle de l'édition.

Et comme à la date du changement de plan de *proſpectus*, on m'avoit repreſenté que je prenois des engagemens trop rigoureux avec le public; qu'il étoit impoſſible de déterminer le nombre de volumes de diſcours & de planches qu'auroit cet ouvrage; que l'imperfection des différentes parties de l'Encyclopédie, qui alors n'étoit pas connue, pouvoit ſeule le déterminer, on modifia de la manière qui ſuit la reſtriction, beaucoup trop rigoureuſe, qu'on avoit priſe dans le premier *proſpectus in*-8°. à deux colonnes, & l'on mit dans le *proſpectus in*-4°. à deux colonnes, qui eſt le modèle, nous le répétons, de l'édition actuelle, que, « dans le cas où il y auroit
» trois à quatre volumes de plus de diſ-
» cours, & peut-être un volume de plan-
» ches de plus, on s'en tiendroit compte
» réciproquement ſur le pied de la ſouſ-
» cription: mais ſi, contre toute attente &
» pour la perfection de l'ouvrage, nous
» étions néceſſités à un plus grand nombre
» de volumes de *diſcours*, les ſouſcripteurs
» ne payeront ces derniers volumes que
» 6 liv., au lieu de 11 liv. On a cru
» cette dernière condition plus honnête que
» de s'obliger à donner des volumes *gratis*,
» qui, en nuiſant à l'entrepreneur, auroit
» pu nuire à l'ouvrage; & en donnant ces
» volumes beaucoup au deſſous du prix de
» fabrique, nous ne craignons pas qu'on
» nous accuſe d'en augmenter le nombre
» pour notre intérêt particulier ».

Nous n'avons nulle part, dans aucun *proſpectus*, ni lettres, ni journaux, annoncé que cette condition ſeroit particulière aux ſeuls ſouſcripteurs à 751 liv. ou aux ſeuls ſouſcripteurs du ſecond titre à 672 liv.; il n'a été publié aucun *proſpectus in*-4°. à deux colonnes, où elle ne ſoit inſérée; elle eſt donc une loi, une règle générale pour les deux claſſes de ſouſcripteurs, & la forme même de l'énoncé l'indique ſuffiſamment, puiſque, dans tous les billets de ſouſcriptions on a mis, *conformément aux conditions énoncées dans le* proſpectus. Or il n'exiſte d'autre *proſpectus* réel de l'édition actuelle, que le *proſpectus in*-4°. à deux colonnes, qui en eſt le modèle. Quelques perſonnes, porteurs du premier titre, ſont donc dans l'erreur, lorſqu'elles ſe perſuadent qu'elles doivent avoir l'Encyclopédie actuelle pour le prix de 672 liv., à quelque nombre de volumes qu'elle puiſſe s'étendre, parce que leur titre porte, *prix d'un exemplaire complet.* L'expoſé des faits leur prouve qu'elles ne l'auroient pas eu même à ce prix dans l'exécution du premier plan, puiſqu'encore une fois le *proſpectus* in-8°. à deux colonnes, auquel ce titre étoit alors relatif, porte expreſſément qu'on ſe tiendra compte réciproquement de pluſieurs volumes excédans, & qu'on devoit même les payer 12 liv. au lieu de 6 liv. Or ce *proſpectus in*-8°. étant nul, puiſque l'édition, dont il devoit être le modèle, n'a pas eu lieu, ce titre devient relatif au *proſpectus in*-4°. à deux colonnes, où la condition précédente a été modifiée de la manière dont nous venons de le rap-

porter (1). C'eſt la grande imperfection de la première Encyclopédie, imperfection reconnue par M. Diderot lui-même, qui a néceſſité cette augmentation de volumes. Des parties entières manquent dans cette première édition ; & la nomenclature de toutes y eſt ſi imparfaite, qu'ayant cru d'abord que l'Encyclopédie actuelle ne contiendroit que trente mille articles plus que la première, nous ſommes actuellement aſſurés qu'elle en contiendra plus de cent mille. Tous les gens de lettres attachés à cet ouvrage pourront répondre que nous n'avons ſollicité en aucune manière cette augmentation de volumes ; elle eſt contraire à nos intérêts, eux-mêmes n'auroient pu prendre d'engagement ſérieux envers nous, puiſque c'eſt l'état d'imperfection de chacune des parties de l'ancienne Encyclopédie, qui a dû régler leurs travaux & l'étendue de leur ouvrage.

Avis ſur la première livraiſon de l'Encyclopédie par ordre de matières.

Cette première livraiſon eſt compoſée
Du premier volume de la Juriſprudence ;
Du tome premier, première partie des Arts & Métiers mécaniques ;
Et du tome premier, première partie de l'Hiſtoire naturelle.

Le volume de Littérature qu'on avoit annoncé pour cette première livraiſon, ne paroîtra qu'à la ſeconde, qui ſera prête à la fin de décembre. On ne publie aujourd'hui que la première partie du tome premier de l'Hiſtoire naturelle, & cette première partie contient l'hiſtoire de l'homme, des animaux quadrupèdes, & des cétacées. On avoit cru d'abord que ces matières ſuffiroient pour former un volume entier, & le public peut juger, par cette mépriſe & par l'examen de ces volumes, de l'énormité de diſcours qu'ils comprennent. L'hiſtoire des oiſeaux ſuivra celle des animaux quadrupèdes. Mais cette hiſtoire n'étant point prête, & ne pouvant être miſe ſous preſſe que l'année prochaine, elle commencera la ſeconde partie du premier volume de l'Hiſtoire naturelle. Il faut que meſſieurs les ſouſcripteurs aient la bonté de ſe prêter à recevoir ainſi, juſqu'à ce que l'ouvrage ſoit plus avancé, des volumes entiers & des demi-volumes. Sans cette condeſcendance de leur part, qui ne fera d'ailleurs que hâter & multiplier leurs jouiſſances, on ſeroit obligé de mettre trop d'intervalle de la publication d'une livraiſon à une autre, ces volumes étant tellement chargés de matières, qu'ils exigent chacun au moins ſix mois de temps pour l'impreſſion ; & comme il y aura auſſi l'année prochaine dix-huit parties de ce grand ouvrage ſous-preſſe en même temps, il en réſulteroit encore que, ſans cette facilité, le ſervice courant pourroit ne pas ſe faire. Cette publication par demi-volumes n'entraîne d'ailleurs aucune eſpèce d'embarras pour le public, parce qu'on ne peut relier cet ouvrage que lorſque le vocabulaire univerſel, qui indiquera l'ordre des volumes, en y renvoyant, aura paru. L'ouvrage & le vocabulaire étant dépendans l'un de l'autre, toute reliûre actuelle ſeroit abſoluement perdue. Cette premiere livraiſon, brochée en carton, coûte 23 l. 10 ſ. en feuilles 22 liv., conformément au *proſpectus*. M. Simon, imprimeur du parlement, s'eſt chargé de toute l'Hiſtoire naturelle ; M. Didot, imprimeur de Monſieur, frère du Roi, des Arts & Métiers mécaniques ; M. Stoupe, de la Juriſprudence. On indiquera à chaque nouvelle partie le nom de meſſieurs les imprimeurs.

Seconde livraiſon.

Cette ſeconde livraiſon eſt compoſée
Du tome ſecond, première partie de la Juriſprudence ;

(1) Les ſouſcripteurs du premier titre ſeroient mal fondés à dire qu'ils n'ont point eu connoiſſance du proſpectus in-4°. à deux colonnes, relatif à l'édition actuelle, ni de la lettre du 12 mars 1782, ni de l'avis inſéré dans le mercure & les journaux ; car, en ſuppoſant que cela fût, on auroit encore à leur répondre, qu'ayant reçu une édition tout à fait différente de celle qui eſt annoncée dans le titre dont ils ſont porteurs, & par le premier proſpectus, ils ont dû néceſſairement conclure qu'il y avoit du changement dans la ſouſcription, & qu'il devoit exiſter un proſpectus relatif au format & à l'édition publiés ; & l'acceptation qu'ils ont faite des livraiſons, prouve le conſentement qu'ils ont donné à la nouvelle forme qu'on a été obligé d'adopter pour faire l'entrepriſe.

Du tome premier, première partie de la Littérature ;

Et du tome premier, première partie de la Géographie (1).

Cette ſeconde livraiſon, compoſée de trois demi-volumes, brochée en carton, coûte 18 liv., & en feuilles 16 liv. 10 ſous, conformément au *proſpectus*. M. Pierres s'eſt chargé de l'impreſſion de la Littérature ; M. Cellot, de la Géographie ; M. Stoupe, de la Juriſprudence.

Pluſieurs perſonnes qui ont ſouſcrit à l'édition actuelle, auroient déſiré un plus gros caractère, & payer cependant le même prix ; mais ces perſonnes veulent l'impoſſible. Chacun des volumes *in* 4°. actuels étant d'environ 800 pages, d'un petit caractère, d'une juſtification extraordinaire, comprennent autant de matière que quatre à cinq volumes *in*-4°. qui n'auroient que 600 pages, & qui ſeroient imprimés en Saint-Auguſtin, caractère ordinaire des *in*-4°. ; de ſorte que les 53 volumes *in*-4°. tiennent lieu de plus de 200 de ces volumes. Il faut encore obſerver que cette Encyclopédie, qui comprendra le même nombre de planches de l'édition *in-folio* de Paris, compris les Supplémens, & qui renfermera près de moitié plus de diſcours, ne coûte aux Souſcripteurs qu'un peu plus du tiers du prix de la première édition *in-folio*. Le Public n'ayant voulu ni de l'édition *in*-4°. à trois colonnes, & encore moins de l'édition *in*-8°. à deux colonnes, puiſqu'au 14 de Mars 1782 il n'y avoit pas 30 ſouſcriptions de ce dernier format, c'eſt par l'effet d'une nouvelle combinaiſon & en propoſant l'édition actuelle *in*-4°. à deux colonnes, ſur le papier de Limoges, que l'empreſſement du Public a alors déterminé le ſuccès de cette entrepriſe.

Troiſième livraiſon.

Cette troiſième livraiſon eſt compoſée
Du tome premier de planches ;
Du tome premier du Commerce (1),
Et du tome premier, ſeconde partie, des Arts & Métiers mécaniques (2).

Nous eſpérons que ce premier volume de planches ſera favorablement accueilli de nos ſouſcripteurs. Il renferme plus de trois cents planches anciennes de l'édition *in-folio*, réduites. On a conſervé toute les vignettes qui repréſentent les ateliers des Arts & Métiers ; elles ſont au nombre de plus de huit cents. Ce premier volume en contient plus de quatre-vingt-dix. Toutes ces planches, ſans exception, ſont deſſinées, réduites avec ſoin, exactitude, & gravées à neuf ſous la direction de M. Benard, connu par ſon zèle & ſon intelligence dans ce genre de gravure. Chaque cuivre contient en général deux anciennes planches *in-folio*. Les cinq cuivres de la forge des ancres en contiennent treize ; les vingt-un cuivres de la Charpenterie ſoixante-dix, &c., &c. Ces trois cents planches *in*-4°., que nos ſouſcripteurs ne payent que 24 liv., ont coûté aux ſouſcripteurs de l'*in-folio* près de 80 liv. (Voyez à cet égard l'avertiſſement mis à la tête du volume que nous publions.)

Le prix de cette livraiſon eſt de 42 liv. broché, & de 40 liv. 10 ſous en feuilles.

Savoir, le tome premier du Commerce, broché, imprimé chez M. Delaguette . . .	11 l.	10 ſ.
Tome premier, ſeconde partie, Arts mécaniques, broché, imprimé chez M. Didot jeune,	6	
Tome premier des planches,	24	
Brochure de ce volume,		10 ſ.
	42 l.	

Nous ne faiſons payer la brochure du volume de planches que 10 ſous, quoiqu'elle nous coûte réellement 20 ſous ; mais nous avons cru que nos ſouſcripteurs nous ſauroient gré de ce ſacrifice, étant eux-mêmes obligés à quelques dépenſes de plus de brochure par la néceſſité où nous ſommes de paroître par volumes & demi-volumes.

---

(1) Le tome premier, première partie *du Commerce*, que nous comptions pouvoir publier dans cette ſeconde livraiſon, ne pouvant être prêt que dans quinze jours, nous le publierons avec la troiſième livraiſon au mois d'avril.

(1) Imprimé par M. Laguette.
(2) . . . . par M. Didot jeune.

Digitized by Google

Cette troiſième livraiſon ne devroit être compoſée que d'un volume de diſcours & d'un de planches; mais la ſeconde livraiſon n'ayant été que d'un volume & demi, nous avons joint à celle-ci le demi-volume qui auroit dû en faire partie.

Quatrième livraiſon.

Cette quatrième livraiſon eſt compoſée
Du tome premier, ſeconde partie de la Géographie (1);
Du tome ſecond, deuxième partie, de la Juriſprudence (1);
Du tome premier, deuxième partie de la Grammaire & Littérature (3);
Du tome deuxième, première partie des Arts & Métiers (4).

Le prix en feuilles de cette livraiſon eſt de . . . . . 22 liv.
Broché 24

Le port eſt au compte des ſouſcripteurs.

Nous ne ceſſerons de répéter que c'eſt par néceſſité que nous paroiſſons par volumes & demi-volumes; ſans cet arrangement nous ne pourrions faire ſuivre les livraiſons avec régularité & célérité. Ces volumes ſont ſi chargés de matières, qu'il faut près d'une année pour les imprimer. Nos ſouſcripteurs doivent conſidérer que l'on travaille dans un grand nombre d'imprimeries à la fois, & qu'on mène de front dix huit ouvrages différens: enfin, avec cette facilité, nous ſommes sûrs, avant un an, de publier au moins un demi-volume de preſque toutes les parties; & ſans elle nous ne pourrions pas donner des volumes entiers de ces mêmes parties avant plus de deux ans. Cette publication par demi-volumes hâte les jouiſſances du public, ſoutient l'entrepriſe, anime le courage des auteurs, & nous mettra à portée de finir certainement ce grand ouvrage en moins de cinq ans, comme on s'y eſt obligé.

(1) Imprimée par M. Cellot.
(2) . . . . . M. Stoupe.
(3) . . . . . M. Demonville.
(4) . . . . . M. Didot, jeune.

Avis aux ſouſcripteurs de l'Encyclopédie par ordre de matières (1).

Pluſieurs ſouſcripteurs de l'Encyclopédie par ordre des matières, nous ayant prié de répondre à différentes queſtions & demandes relatives à cet ouvrage, nous nous empreſſons de les ſatisfaire.

1°. Quant au caractère, qu'on trouve trop petit pour un auſſi grand ouvrage, on peut voir, dans l'avis de la ſeconde livraiſon, tout ce que nous avons fait à ce ſujet pour répondre aux déſirs & à la volonté du public; c'eſt au moyen de ce petit caractère & d'une large juſtification, que cette Encyclopédie, qui comprendra près de moitié plus de diſcours que celle *in-folio*, ne reviendra cependant aux ſouſcripteurs qu'à un peu plus du tiers du prix de la première édition *in-folio* de Paris.

2°. Pour le papier, il eſt conforme à celui du *proſpectus*; il doit être, d'après nos conventions avec le papetier, *du plus beau carré de Limoges, & des meilleures fabriques.* Il eſt abſolument de même qualité que celui qu'on a employé pour l'édition *in-folio* du Moréri, & de l'Hiſtoire des Voyages de M. l'Abbé Prévot; abrégée par M. de la Harpe, 21 vol. *in*-8°.; le Déniſart, les Œuvres de d'Agueſſeau ſont imprimés ſur le même papier, & jamais on ne s'en eſt plaint.

La grande célérité de l'impreſſion, le défaut de magaſinage, l'empreſſement du public pour ces livraiſons, ſont en partie la cauſe que ce papier ne paroît pas tout ce qu'il ſera quand il aura magaſiné cinq à ſix mois. Le public peut déjà s'apercevoir que le papier de la première livraiſon a gagné depuis qu'elle eſt dans ſes mains, & qu'il gagnera avec le temps.

3°. Il faut auſſi qu'on faſſe attention que plus un caractère eſt petit, ſerré, la juſtifi-

(1) Inſéré dans le mercure de février 1751.

cation

cation longue & large, moins le papier paroît beau. Le Moréri & les ouvrages cités ci-deſſus ſont imprimés en plus gros caractère.

4°. Preſſé par les circonſtances, & les fontes de caractères, quoique commandées, n'étant pas prêtes, on s'eſt ſervi, pour deux parties, de caractères qui n'étoient pas abſolument neufs. On a remédié à cela pour la ſuite.

5°. On a auſſi pris des meſures pour que le papier à l'avenir ſoit mieux collé, & pèſe même quelque livres de plus.

6°. Le tirage ſera fait encore avec plus de ſoin. Les volumes imprimés chez MM. *Stoupe* & *Simon*, &c., ſont d'une très-belle impreſſion, les caractères étant neufs.

7°. On nous a relevé des omiſſions, des fautes plus ou moins légères, comme ſur le mot *Caſſation*; elles ſeront toutes réparées dans le Vocabulaire univerſel; comme ce Vocabulaire contiendra tous les mots de chacune des parties, on joindra, on relevera ſous chacun de ces mots les fautes & les omiſſions, & l'ouvrage ſera diſpenſé d'un *errata*, auquel on a rarement recours. Nous prions les perſonnes éclairées de nous faire paſſer toutes leurs obſervations à cet égard; c'eſt le moyen de donner à ce grand ouvrage toute la perfection dont il eſt ſuſceptible.

8°. Quelques perſonnes auroient deſiré que les planches fuſſent jointes au diſcours; mais la vue de ces planches, dont le premier volume eſt actuellement entièrement achevé, ne permet point cette réunion, puiſqu'elles ſont imprimées ſur du grand raiſin fin double du poids de trente-ſix livres.

Cinquième livraiſon.

Cette cinquième livraiſon eſt compoſée

Du tome premier, ſeconde partie, de l'Hiſtoire naturelle, contenant les Oiſeaux (1);

Du tome troiſième, première partie, de la Juriſprudence (2);

Du tome ſecond, première partie, du commerce (3);

Du tome premier, première partie, de la Marine (4).

Cette partie des Oiſeaux, par M. Mauduit, eſt précédée de pluſieurs diſcours préliminaires: 1°. du plan de l'ouvrage: 2°. d'un premier diſcours ſur l'organiſation des Oiſeaux, leurs ſens, facultés, habitudes: 3°. d'un ſecond diſcours ſur la néceſſité de chaſſer les Oiſeaux, & ſur les auteurs de l'Ornithologie: 4°. d'un troiſième diſcours ſur le parallèle des Oiſeaux des diverſes contrées, ſentimens ſur les émigrations ou le paſſage des Oiſeaux: 5°. d'un quatrième diſcours ſur la durée de la vie des Oiſeaux, leurs maladies, la manière de les tranſporter vivans, les collections d'Oiſeaux diſſéqués ou empaillés.

Le volume de la Marine, par MM. Blondeau & Vial du Clairbois, eſt précédé d'un diſcours préliminaire, & ſuivi d'un tableau analytique ou ſyſtème encyclopédique de Marine, indiquant l'ordre ſuivant lequel doivent être lus les articles de ce dictionnaire, pour en tirer le fruit d'un traité; il eſt ſuivi de l'arbre encyclopédique de la Marine. On fera le même travail ſur toutes les les autres parties qui en ſeront ſuſceptibles, ainſi qu'on s'y eſt engagé par le *proſpectus*; mais la plupart des Ouvrages exigent que ces tableaux & ces arbres encyclopédiques ne ſoient mis qu'à la fin de chacun d'eux.

Le prix en feuilles de cette livraiſon eſt de 22 liv. Broché 24.

Sixième livraiſon.

Cette ſixième livraiſon eſt compoſée

Du tome premier, première partie, de la Botanique, par M. le Chevalier de la Marck (5), *de l'Académie Royale des Sciences*;

Du tome ſecond, deuxieme partie, des Arts & Métiers mécaniques (6),

(1) Imprimée par M. Simon.
(2) Imprimée par M. Stoupe.
(3) Imprimée par M. Laguette.
(4) . . . . . Gueſſier.
(5) . . . . . Gueſſier.
(6) . . . . . M. Didot, Jeune.

Et du tome ſecond des planches.

Cet ouvrage ſur la Botanique eſt abſolument neuf. Il en eſt de même de la plupart des parties que nous avons déjà publiées; le public a pu en juger par les ouvrages ſur la Marine & les oiſeaux, qui formoient la cinquième livraiſon, & il s'en convaincra, en liſant le diſcours préliminaire & l'avertiſſement qui ſont à la tête de cet ouvrage ſur la Botanique. Il trouvera auſſi dans ce volume une nouvelle preuve de ce que nous avons avancé dans le *proſpectus*, que chacun de ces dictionnaires forme au beſoin autant de traités généraux de ſciences.

Nous prions meſſieurs les ſouſcripteurs de lire l'avertiſſement qui eſt à la tête du volume de planches, ils ſe convaincront auſſi des nouveaux efforts que l'on a faits pour les ſatisfaire.

Le prix en feuilles de cette livraiſon eſt de . . . . 35 liv.

Broché . . . . . 36 liv. 10 ſ.

Le public & les ſouſcripteurs, en ſe prêtant à recevoir leurs livraiſons par volumes & demi-volumes, nous ont mis à portée de remplir nos engagemens. Sans cette facilité, peut-être eût-il fallu renoncer à cette entrepriſe, car nous avons actuellement publié l'équivalent de douze volumes, & nous n'aurions pas trois livraiſons, s'il eût fallu publier des volumes entiers, parce que ces volumes ſont ſi chargés de matières, qu'il faut plus d'une année pour les imprimer. Enfin, avec cette facilité, nous ſommes sûrs de donner, avant la fin de l'année prochaine, un demi-volume de preſque toutes les parties; & ſans elle nous n'aurions pas pu donner des volumes entiers de ces mêmes parties avant la fin de 1785. Cette publication par demi volume hâte les jouiſſances du public, ſoutient l'entrepriſe, anime le courage des auteurs, & nous mettra à portée de finir certainement ce grand ouvrage en moins de cinq ans, comme on s'y eſt obligé.

Septième livraiſon.

Cette ſeptième livraiſon eſt compoſée

Du tome premier, première partie, de l'Hiſtoire (1), *par M. Gaillard, de l'Académie Françoiſe;*

Du tome ſecond, première partie, de l'Hiſtoire naturelle des Oiſeaux (2), *par M. Mauduyt;*

Du tome troiſieme, ſeconde partie, de la Juriſprudence (3);

Du tome ſecond, ſeconde partie, du Commerce (4).

On a joint le Blaſon avec l'Hiſtoire, à cauſe des rapports néceſſaire que ces deux ſciences ont entre elles, & cependant on a fait du Blaſon un dictionnaire particulier, parce que c'eſt une ſcience à part & complète. Il n'exiſte point dans notre langue de dictionnaire de cette ſcience; c'eſt un ouvrage entièrement nouveau, ſoit par la multitude des articles ajoutés, ſoit par les retranchemens & les changemens faits à la plupart de ceux qui ſont reſtés. On a joint au Blaſon les Ordres de Chevalerie, Hoſpitaliers, Militaires, & autres. Le mot Blaſon indique l'ordre de lecture. C'eſt un véritable traité de cette ſcience, il contient le précis des règles qui conſtituent l'Art Héraldique. *Voyez le diſcours préliminaire.*

La partie hiſtorique eſt diſtinguée des grands dictionnaires que nous avons dans notre langue, & des abrégés, par l'avantage d'être mixte, puiſqu'elle eſt à la fois un dictionnaire des choſes & des perſonnes; mais comme l'hiſtoire n'a d'autre ordre didactique ou encyclopédique que celui qui réſulte de la Géographie & de la Chronologie combinées; on n'a pu faire & placer en tête un tableau d'analyſe qui indique l'ordre de lecture des articles, comme on l'a fait pour le Blaſon & pour toutes les autres parties qui en ſont ſuſceptibles. Il faut lire dans

(1) Imprimée par M. Ballard.
(2) . . . . . Simon.
(3) . . . . . Straupe.
(4) . . . . . Lagueſſe.

Digitized by Google

le discours préliminaire la manière dont on y a supplée, & dans quelle vue & quel esprit cette partie historique a été traitée.

Huitième livraison.

Cette huitième livraison est composée

Du tome premier, première partie, de l'Economie Politique & Diplomatique (1), *par M. Demeunier, Avocat & Censeur royal;*

Du tome second, première partie, de la Géographie (2),

Et du tome second, première partie, de la Grammaire & Littérature (3).

Pour ne pas retarder plus long-temps la publication de cette huitième livraison, on a été forcé de ne publier qu'un volume & demi, comme on a fait pour la seconde livraison; & ce demi-volume sera remplacé avec la neuvième livraison, qui sera en vente dans le courant du mois prochain sans faute.

Nous invitons nos souscripteurs à lire l'avertissement qui est en tête du volume de l'Economie Politique, à laquelle on a joint la Géographie Politique & la Diplomatique, oubliées dans l'ancienne Encyclopédie. Cette dernière partie est absolument neuve, & contient plus de deux mille articles. L'ancienne Encyclopédie n'en offre pas cent sur ces matières, & il n'y en a pas un seul de réimprimé sans addition ou correction.

L'auteur a divisé son plan en trois grandes parties; 1°. la Géographie Politique; 2°. l'Economie Politique & l'Administration; 3°. la Diplomatique.

La première division renferme cinq à six cents articles, dont plusieurs ont coûté des peines infinies, comme ceux d'Angleterre, d'Allemagne. Les Etats-Unis de l'Amérique ont fourni quatorze articles. On a rassemblé dans la partie diplomatique tout ce qui regarde les ambassades, les ambassadeurs, les négociations, le cérémonal, & les préséances des souverains & des cours, le protocole & les usages des chancelleries, les prétentions des divers états, &c. L'article *Traité* sera un abrégé des principaux traités depuis le commencement du quatorzième siècle jusqu'à nos jours. Enfin cette partie de l'Encyclopédie est un manuel, une sorte de répertoire universel pour le négociateur, l'homme d'état, & même le philosophe. On mettra à la fin de l'ouvrage le tableau d'analyse, ou l'ordre dans lequel on doit lire les articles de ce dictionnaire, pour y trouver un traité didactique sur l'Economie politique & la Diplomatique.

Plusieurs personnes ont secondé M. Demeunier dans ce grand & pénible travail. MM. Desbois de Rochefort, curé de Saint-André-des-Arts, Grivel, de Montlinot; le premier a fourni, entre autres articles, ceux d'Administration de Charité, Cimetière, Enfans-Trouvés, Pauvres, &c. M. de Montlinot les articles Dépôt, Mendians, Mendicité, Galère, Maison de Force, &c.

Neuvième livraison.

Cette neuvieme livraison est composée

Du tome troisième des planches;

Du tome premier des Finances (1), *par M. R. D. S., ancien premier Commis des finances, & Censeur royal;*

Et du tome premier, seconde partie, de l'Histoire (2).

Ce tome troisième de figures contient 232 planches simples *in*-4°.; & 34 doubles de ce format, lesquelles en totalité équivalent à 300. On a conservé, dans ces volumes de planches, toutes les vignettes qui représentent les ateliers des Arts & Métiers; elles sont au nombre de plus de 800. Toutes ces planches, sans exception, sont dessinées, réduites avec soin, & gravées sous la direction de M. Bénard, connu par son zèle & son exactitude dans ce genre de gravure.

(1) Imprimée par M. Laporte.
(2) . . . . . Celloc.
(3) . . . . . Demonville.

(1) Imprimée par M. Simon, imprimeur de l'archevêque.
(2) . . . . . Ballard.

Ces 300 planches *in*-4°., que nos ſouſcripteurs ne payent que 24 liv., ont coûté aux ſouſcripteurs de l'*in-folio* près de 80 liv.

Nous prévenons de nouveau le public que les arts qui employent le chanvre, le lin, le coton, la laine, le poil, la ſoie, les peaux, & les cuirs, forment un ouvrage actuellement ſous preſſe, & dont il y a près de deux volumes imprimés : il paroîtra à la fin de cette année. Ainſi, les Arts & Métiers mécaniques, qui ſont au nombre de près de 400, & qui forment la partie la plus conſidérable & la plus importante de l'Encyclopédie, peuvent être actuellement regardés comme terminés. On eſt occupé de toutes les autres parties, comme de la Médecine, la Chirurgie, l'Agriculture, les Antiquités, &c. &c., dont il paroîtra des volumes ou des demi-volumes l'année prochaine.

Le volume des Finances, qui fait partie de cette livraiſon, eſt preſque abſolument neuf, & d'autant plus intéreſſant, que tous les eſprits paroiſſent tournés vers les objets qui ont le plus de rapport avec la proſpérité des nations, & parmi leſquels la Finance tient un des premiers rangs. L'auteur la conſidère ſous trois rapports principaux; dans ſa burſalité, dans ſon utilité pour la police du gouvernement civil, dans ſa liaiſon avec la politique. Sous ce triple point de vue, le dictionnaire des finances eſt très-étendu. On y a raſſemblé tous les mots en uſage dans chacune des diviſions de cette ſcience, de façon que cet ouvrage devient à la fois une vocabulaire pour la taille, la capitation, & le vingtième; pour les aides, pour les gabelles, pour le tabac, pour les droits des traites, pour les rentes; enfin pour tout ce qui concerne l'adminiſtration générale des finances, & la langue particulière à chacune des parties qu'elle comprend.

Cette Encyclopédie des finances eſt précédée d'un diſcours préliminaire, ou eſſai hiſtorique, dans lequel on a conſidéré l'état des finances chez les nations les plus anciennes & les plus célèbres. On a fait enſuite le tableau des nôtres, depuis la formation de la monarchie juſqu'à nos jours.

L'auteur rend compte dans un avertiſſement, des ſecours qu'il a reçus pour la compoſition de cet ouvrage, & des ſources dans leſquelles il a puiſé. Les plus conſidérables ſont les *Economiques*, 3 vol. *in*-4°. attribués à M. Dupin, fermier général. Il n'exiſte qu'un petit nombre d'exemplaires de cet ouvrage, dont il n'a jamais été vendu un ſeul; *les Mémoires concernant les impoſitions & les droits qui ont lieu en Europe & en France*, 4 vol. *in*-4°., imprimerie royale, par M. de Beaumont, intendant des finances. Cet ouvrage preſente particulièrement des renſeignemens ſur les finances de la plus grande partie des nations européennes, il n'en a été répandu dans le public que deux cents exemplaires.

Cette Encyclopédie des Finances comprendra trois volumes, & on publiera les deux derniers dans l'eſpace de deux années.

Le prix de cette neuvième livraiſon eſt de 42 liv. broché, & de 40 liv. 10 ſous en feuilles. Cette livraiſon ne devoit être compoſée que d'un volume de diſcours & d'un de planches; mais la huitième livraiſon n'ayant été que d'un volume & demi, nous avons joint à celle-ci le demi-volume qui auroit dû en faire partie.

Dixième livraiſon.

Cette dixième livraiſon eſt compoſée de deux parties nouvelles,

Du tome premier des Mathématiques (1), *par MM. l'abbé Boſſut, d'Alembert, de Condorcet, & de la Lande, &c.*

Du tome premier, première partie, de l'Art Militaire (2);

Et du tome premier, troiſième partie, des Arts & Métiers mécaniques (3).

Il y a à la tête du tome premier des Mathématiques un diſcours préliminaire, par M. l'abbé Boſſut, dans lequel il indique les principales découvertes qui ſe ſont faites dans

---

(1) Imprimée par madame veuve Hériſſant.

(2) . . . . M. Cellot.

(3) . . . . . Didot, jeune.

cette ſcience. Il les rapporte à quatre périodes ſucceſſives; la première s'étend depuis leur origine juſqu'au temps des arabes, la ſeconde juſqu'au ſeizième ſiècle, la troiſième juſqu'à la naiſſance de l'analyſe infinitéſimale, la quatrième juſqu'à nos jours.

L'Art Militaire, par M. de Keralio, major d'infanterie, de l'académie des inſcriptions & Belles-Lettres, &c., eſt auſſi précédé d'un diſcours préliminaire, où l'auteur préſente le ſyſtême encyclopédique dans lequel il a conçu & raſſemblé toutes les parties de l'Art Militaire. Il aſſigne enſuite la place que cet art occupe dans le ſyſtême général des connoiſſances humaines, & il rend compte de la manière dont il a traité cette partie de l'Encyclopédie méthodique.

Les antiquités militaires ſeront traitées en détail dans le dictionnaire des Antiquités; la médecine militaire, dans celui de Médecine: c'eſt là que les lecteurs doivent les chercher. L'Art de l'Equitation, celui de l'Eſcrime, & l'Art de nager, formeront des parties ſéparées dans ce dictionnaire militaire.

Le prix de cette dixième livraiſon eſt de 23 livres 10 ſous broché, & de 22 livres en feuilles.

Onzième livraiſon.

Cette onzième livraiſon eſt compoſée

Du tome quatrième, première partie, de la Juriſprudence (1);

Du tome premier, deuxième partie, de la Marine (2);

Du tome troiſième, première partie, du Commerce (3),

Et du tome deuxième, deuxième partie, de l'Hiſtoire Naturelle, contenant la fin des Oiſeaux, les Ovipares, & les Serpens (4).

Le dictionnaire d'Ornythologie eſt terminé par le tableau de l'ordre dans lequel on doit lire les articles qui y ſont contenus: & ce tableau, que nous invitons les ſouſcripteurs à lire en entier, leur fera connoître qu'on remplit exactement les vues & le plan qu'on s'eſt propoſé dans cette nouvelle Encyclopédie, puiſque chacun des dictionnaires dont elle eſt compoſée peut, à la volonté du lecteur, devenir un traité de ſcience. Après l'ordre de lecture ſuit l'ordre des genres & des eſpèces qu'ils renferment.

Le dictionnaire d'Ornythologie, ſuivant le proſpectus de l'Encyclopédie, devant contenir les articles relatifs à la Fauconnerie & à la Chaſſe, & ces articles ſe trouvant en effet répandus dans tout l'ouvrage, M. Mauduit, auteur de toute cette partie des Oiſeaux, dans laquelle il a ſu répandre un très-grand intérêt & nombre de choſes neuves, l'a terminée par un ſecond tableau ſur la manière de lire ce dictionnaire relativement aux articles de Fauconnerie & à ceux de Chaſſe. Les noms latins des CXV genres ſous leſquels ſont rangés les Oiſeaux décrits dans ce dictionnaire, ſont préſentés à la fin par ordre alphabétique.

Les Animaux Quadrupèdes, Ovipares, & les Serpens, par M. Daubenton, de l'académie des ſciences, &c., forment le troiſième dictionnaire de l'Hiſtoire naturelle. Ce dictionnaire eſt précédé d'une introduction aux Serpens, d'un diſcours ſur les moyens de conſerver les Quadrupèdes Ovipares, & d'autres animaux après leur mort: d'un autre diſcours ſur la manière de préparer & de conſerver des peaux deſſéchées de Quadrupèdes Ovipares & de Serpens, par M. Mauduit: d'une notice de différens ouvrages qui traitent des Quadrupèdes Ovipares & des Serpens, par M. Brouſſonet, des ſociétés royales de Montpellier & de Londres: vient enſuite le dictionnaire des Animaux Quadrupèdes Ovipares & des Serpens, par M. Daubenton, qui eſt terminé, comme celui des Oiſeaux, par la manière de lire méthodiquement ce dictionnaire des Animaux Quadrupèdes Ovipares & des Serpens; de ſorte que le lecteur a tout à la fois ou un traité ou un dictionnaire de Sciences. C'eſt à cette Encyclopédie qu'on doit l'idée ingénieuſe de faire de ces dictionnaires autant de traités, & *vice verſâ*. Par ce moyen, ils deviennent

---

(1) Imprimée par M. Stoupe.
(2) . . . . . Gueffier.
(3) . . . . . Delaguette.
(4) . . . . . Simon.

les inſtrumens les plus utiles de toutes les connoiſſances humaines. On ne peut plus dire qu'ils ne ſont bons qu'à conſulter. Chaque dictionnaire, traité ſous ce point de vue, eſt un traité méthodique, auſſi complet, auſſi parfait que le permet l'état actuel des connoiſſances humaines. On a même dû faire le traité en entier, pour bien faire le dictionnaire, le dictionnaire n'étant que le traité diviſé par tous les mots principaux qui le compoſent. Cette partie des Quadrupèdes Ovipares & des Serpens eſt terminée par une table alphabétique des noms latins & étrangers des Quadrupèdes Ovipares & des Serpens, tirés de la Synommie des auteurs cités dans ce dictionnaire.

Le prix de cette onzième livraiſon eſt de 24 liv. broché, & de 22 liv. en feuilles.

Douzième livraiſon.

Cette douzième livraiſon eſt compoſée

Du tome troiſième, deuxième partie, des Arts & Métiers (1);

Du tome quatrième, deuxième partie, de la Juriſprudence (2);

Et du tome quatrième des planches.

Ce volume contient 210 planches ſimples *in*-4°. & 47 doubles de ce format, leſquelles, en totalité, équivalent à 304.

Le tome premier des planches de la nouvelle édition de l'Encyclopédie par ordre des matières, comprend plus de 300 planches de la première édition de l'Encyclopédie *in-folio*; le tome deux en contient 325; le tome trois, 340; & le tome quatre, qu'on livre aujourd'hui, en contient 304. Ainſi, ces quatre volumes *in*-4°. de planches comprennent 1269 planches *in-folio*.

Dans cette réduction, ſans exemple, des planches contenues dans ces quatre volumes, on a déjà employé plus de 300 vignettes anciennes & intéreſſantes. On ſait que ces vignettes repréſentent les ateliers des différens Arts.

(1) Imprimée par M. Didot, jeune.

(2) . . . . . Stoupe.

Nous croyons devoir obſerver que ces 1269 planches *in-folio* de l'ancienne édition, renfermées dans ces quatre volumes *in*-4°., ont coûté plus de 300 liv. aux ſouſcripteurs de l'*in-folio*, & ne reviennent à nos ſouſcripteurs qu'à 96 liv., quoique la réduction, la gravure, l'impreſſion & le papier ſoient aujourd'hui beaucoup plus chers qu'autrefois.

Nous pourrions dire des volumes de diſcours ce que nous diſons ici des planches. Chacun des volumes de diſcours renferme la matière de cinq volumes *in*-4°. ordinaire; de ſorte que les cinquante-trois volumes de diſcours de l'Encyclopédie méthodique équivalent à plus de deux cent cinquante volumes *in*-4°. Cette Encyclopédie contiendra enfin plus du double de l'édition *in-folio*, en y comprenant les ſupplémens, & elle ne vaut cependant qu'un peu plus du tiers du prix de cette édition *in-folio*, qui s'eſt vendue juſqu'à 1800 liv.

Nous ſommes forcés d'entrer dans ces détails, pour répondre aux plaintes de quelques perſonnes qui voudroient un plus gros caractère & un plus beau papier que celui qu'on employe; mais le caractère & le papier ſont conformes & ſemblables à celui du *proſpectus* qui fait loi entre les ſouſcripteurs & l'entrepreneur. Si nous euſſions employé un plus gros caractère & un plus beau papier, l'édition auroit eu le double de volumes, & elle auroit coûté le double du prix auquel elle eſt établie. Nous pourrions citer d'ailleurs d'autres grandes entrepriſes en librairie, qui ſont imprimées avec le même caractère & ſur le même papier.

Nous prions nos ſouſcripteurs d'avoir la bonté de recourir aux avertiſſemens qui ſont à la tête des précédens volumes de planches.

Le prix de cette douzième livraiſon eſt de 36 liv. 10 ſous broché, & de 35 liv. en feuilles.

Treizième livraiſon.

Cette livraiſon en deux volumes comprend la partie des Manufactures, Arts & Métiers qui employent dans leurs fabriques

Digitized by Google

le chanvre, le lin, la laine, le poil, la ſoie (1). Ces Arts forment la ſeconde diviſion du dictionnaire des Arts & Métiers mécaniques, ainſi que nous l'avons annoncé dans la préface qui eſt à la tête du tome premier des Arts & Métiers. Ces Arts, qui emploient le chanvre, le lin, &c., ſont tous en quelque ſorte de la même claſſe, ils fraterniſent; ils ſont dans une relation réciproque & continuelle; ils tendent tous à un but commun, qui eſt en général l'habillement, & ils ne pouvoient guère être traités qu'enſemble.

On trouve à la tête du premier volume de cette livraiſon un diſcours préliminaire ſur la nature & l'emploi des différentes matières propres à l'habillement des hommes, un plan de cet ouvrage, & l'ordre dans lequel il doit être lu, pour prendre, de chaque objet, une connoiſſance auſſi étendue que la nature de cette entrepriſe le comporte, & enfin un ſommaire des traités contenus dans ce dictionnaire; ſavoir, l'Atelier; Blanchiſſage, Blanchiment; Bonneterie; Bourſier; Broderie; Canon & Canette; Cardes & Cardages; Chaîne; Chanvre; Chapellerie; Chardon; Bonnetier; Colles-Collages; Corderie; Coton; Couturière; Crin, Crinier-Broſſier, Pinceaux; Dentelles, Blondes, Points & Filets; Deſſin; Draperie; Filature; Forces; Friſes, Gazes, Crêpes, Marli, Linon à jour ou Gaze de fil; Habits, Coſtumes; Inſpecteur des Manufactures & du Commerce; Laine: Lin; Linge, Lingère; Liſière; Liſſe; Manufacture, Métiers; Modes; Moutons; Navette; Ourdir, Ourdiſſage; Paſſementerie; Peignage; Peigne; Poil, Réglement; Retordu, Retordage; Ruban, Rubanier; Soie & Soierie, Sparte; Tailleur; Tapis, Tapiſſier, Tapiſſerie; Toile, Toilerie. Ce grand ouvrage, compoſé & rédigé par M. Roland de la Platière, inſpecteur général des manufactures, eſt le fruit de trente années de travaux, d'obſervations, de voyages, d'enquêtes, de recherches, d'expériences, de veilles, de dépenſes même: ce n'eſt point proprement un dictionnaire, c'eſt une ſuite de traités rangés ſous une forme alphabétique, mais qui, en général, renferment un grand nombre de procédés, ſouvent très-diſparates, quoique ceux-ci ne ſoient, par leur ſucceſſion & leur enchaînement, que l'Art même mis en pratique.

Tout Art a ſes termes propres, ſa langue particulière, ſon vocabulaire enfin; l'auteur s'eſt déterminé à ne former qu'un ſeul & même vocabulaire de tous les termes de ces différens Arts, qui ont entre eux tant de rapports & de connexité. Ce vocabulaire, par des raiſons indiquées dans un avertiſſement qui ſe trouve à la fin du ſecond volume de cette treizième livraiſon, ne paroîtra que dans un an, & ces raiſons méritent encore d'être miſes ſous les yeux du public, en laiſſant parler l'auteur lui-même.

« Par amour du bien public & pour le » progrès de ces Arts, je prie, je conjure » ceux qui les ſiront, de remarquer ce qui » leur manque, & en quoi ils pêchent, » de le noter, & de me faire part de leurs » obſervations; je les ordonnerai en lieu » convenable dans le vocabulaire (lequel, » pour cette raiſon, ne ſera imprimé qu'un » an après cet avertiſſement), & j'en ferai » publiquement à leurs auteurs, comme » d'une choſe due, l'hommage le plus au- » thentique.

» Ceux qui n'auroient pas le temps, ou » qui ne voudroient pas ſe donner la peine » de rédiger leurs idées & leurs avis, ne » doivent point ſe gêner à cet égard; ce » ne doit être pour perſonne une raiſon » de ne pas concourir à la perfection de cet » ouvrage. J'emploierai comme matériaux » ce qu'on me fournira comme tels, & je » n'en ferai pas moins honneur à ceux à » qui ils appartiendront. Au contraire, j'em- » ploierai l'expreſſion même de ceux qui, » contens de leur travail, déſireront que » je le publie ſous la livrée qu'ils lui au- » ront donnée. Je dis & promets plus, per- » ſuadé que ceux qui aiment & cultivent » les Arts, s'ils ſont honnêtes, & je ne » m'adreſſe qu'à ceux-là, perſuadé, dis-je, » que ceux qui aiment les Arts, s'il leur

(1) Imprimée par MM. Cellot, Stoupe.

» arrive de critiquer l'auteur lorſqu'ils pour-
» roient n'attaquer que l'ouvrage, ne le
» font peut-être qu'emportés par un déſir
» véhément de la perfection de l'Art ; je
» ne leur promets pas moins, quelque per-
» ſonnelles que puiſſent n'être leurs expreſ-
» ſions, de les publier en leur nom. Je re-
» doute infiniment moins tout ce qu'on
» peut dire de moi, que je ne crains d'é-
» chapper une réflexion utile ; & j'annonce,
» comme une vérité, que j'ai le déſir le
» plus ardent de recueillir tout ce qui porte
» ce caractère ».

Le vocabulaire, qui complète cette partie, paroîtra avec le volume de planches relatives à ces Arts, dont on eſt actuellement occupé.

Le prix de cette treizième livraiſon eſt de 23 livres brochée, & de 22 livres en feuilles.

Nous aurions déſiré joindre à cette livraiſon la ſeconde partie du tome premier de la Botanique, par M. le chevalier de la Marck, qui eſt actuellement prête ; mais nous ſommes obligés de la réſerver pour la quatorzième livraiſon. Nous nous bornons aujourd'hui à annoncer cette nouvelle partie de la Botanique, parce qu'elle contient nombre de découvertes nouvelles, dont il importe de fixer la date, afin de laiſſer à l'auteur tout l'honneur du plus grand travail qui ait jamais été entrepris en Botanique.

Quatorzième livraiſon.

Cette livraiſon eſt compoſée

Du tome premier, deuxième partie, de la Botanique (1) ;

Du tome premier, deuxième partie, de l'Art Militaire (2) ;

Du tome cinquième, première partie de la Juriſprudence (3) ;

Du tome ſecond, deuxième partie de la Grammaire & Littérature (4).

(1) Imprimé chez M. Gueffier.
(2) . . . . . Nyon.
(3) . . . . . Stoupe.
(4) . . . . . Demonville.

La partie de la Botanique, imprimée il y a plus de ſix mois, pouvoit paroître avec la treizième livraiſon ; nous en avons prévenu le public dans le temps, parce que cette partie contient nombre de découvertes nouvelles, & qu'il importoit de fixer la date de l'impreſſion, afin de laiſſer à l'auteur (M. le chevalier de la Marck) tout l'honneur du plus grand travail qui ait jamais été entrepris en Botanique. On a mis à la fin de ce volume une table de noms latins des genres de plantes qu'il renferme.

La partie de l'Art Militaire eſt de M. le Chevalier de Keralio, de l'académie des inſcriptions & belles-lettres, & il nous a chargé d'annoncer que M. le chevalier de Ceſſac, capitaine au régiment Dauphin, infanterie, a donné, dans la partie précédente & dans celle-ci, pluſieurs articles très-bien faits & très-intéreſſans pour les militaires, dont les principaux ſont, *Avancement*, *Baïonnette*, *Brigadier*, *Carabiniers*, *Caſſe*, *Chauſſure*, *Congé*, &c. Ce militaire, auſſi laborieux qu'inſtruit & éclairé, continuera de donner dans le volume ſuivant tout ce qui concerne les détails intérieurs des troupes & la fortification de campagne.

M. Groffier, *chirurgien-major* du même régiment, a donné l'article *Chirurgien-Major*, dans lequel on trouvera tout ce qui concerne les devoirs de cet emploi ſi intéreſſant pour tous les corps militaires, & des vues nouvelles pour en augmenter l'utilité. L'article *Hôpital* ſera fait par le même auteur.

Le prix de cette quatorzième livraiſon eſt de 24 liv. broché & de 22 liv. en feuilles.

Quinzième livraiſon.

Cette livraiſon eſt compoſée

Du tome deux des Finances (1) *par M. de S****, ancien premier commis des Finances ;*

Du tome deuxième, première partie, des Mathématiques (2), *par MM. d'Alembert, l'abbé Boſſut, de la Lande ;*

(1) Imprimé chez M. Simon.
(2) . . . . . madame veuve Hériſſant, imprimeur du cabinet du roi.

Et du tome premier, deuxième partie, de l'Economie Politique & Diplomatique (1), *par M. Démeunier, ſecrétaire ordinaire de* MONSIEUR, *Frère du* ROI.

On verra dans ce demi-volume de l'Economie Politique & Diplomatique, que nous publions, que l'auteur ſuit ſon plan avec beaucoup de ſoin; il ſuffira d'indiquer ici, pour la première diviſion, les articles *Caroline Septentrionale & Caroline Méridionale, Connecticut, Corps Helvétique, Corſe, Crimée.* Les trois premiers paroiſſent d'autant plus intéreſſans, qu'on y développe tout ce qui regarde l'hiſtoire politique, la conſtitution, les reſſources, les dettes, les lois & les établiſſemens de ces nouveaux Etats; & l'article *Crimée* excitera peut-être l'attention publique dans le moment actuel.

Quant à l'économie politique & aux matières d'adminiſtration, il ſuffira d'indiquer les articles *Changemens politiques, Conduite politique des Souverains, & Confédération.*

Parmi les articles qu'a fournis M. Grivel, des académies de Dijon & de la Rochelle, on remarquera ſans doute les articles *Canaux de navigation, Colonies, & Corvées*: ce dernier article, joint à l'article *Chemins*, qu'on doit à M. de Pommereuil, capitaine d'artillerie, éclaircira pour tout homme déſintéreſſé, & réſoudra la grande queſtion de la corvée & de la confection des chemins.

M. Desbois de Rochefort, Curé de Saint-André-des-Arcs à Paris, nous paroît avoir auſſi réſolu une queſtion non moins intéreſſante dans l'article *Cimetière.*

Le prix de cette quinzième livraiſon eſt de 23 liv. 10 ſous broché, & de 22 liv. en feuilles.

N. B. Comme le vocabulaire reprendra tous les mots de chacune des parties qui compoſent cette Encyclopédie, en y renvoyant, on ne pourra publier l'ordre de la totalité des volumes de cet ouvrage, que lorſque ce vocabulaire paroîtra: ce n'eſt donc qu'à cette époque qu'il conviendroit de le faire relier. Cependant, comme il y a des perſonnes qui ſont preſſées de jouir, & que pluſieurs nous ont fait demander ſi elles ne pourroient pas faire relier actuellement les volumes complets, qui ſont déjà en aſſez grand nombre, en réuniſſant les demi-volumes, nous croyons qu'on le peut ſans inconvénient, ſi l'on a l'attention de conſerver l'ordre des volumes de chaque matière; ſavoir, Juriſprudence, *Tome* 1, 2, 3, *&c.*, & ſur-tout en recommandant expreſſément au relieur de laiſſer ſur le dos du livre une place pour indiquer *l'ordre général des volumes*, auquel le vocabulaire renverra; car le dos de tous les volumes reliés doit porter deux titres: le premier doit être, *Encyclopédie Méthodique, Tom.* 1, 2, 3, *&c.*, c'eſt l'ordre de ces numéros que nous ne pouvons indiquer que lorſque le dernier volume aura paru, & ce ſont ces numéros qui faciliteront la recherche rapide de tous les articles par le moyen du vocabulaire; le ſecond titre doit être celui des matières de chaque volume avec les numéros des tomes; ſavoir, *Hiſt. Tom.* 1, 2, &c., *Géograph. Tom.* 1, 2, 3, &c. Ce ſecond titre ne ſera point repris dans le vocabulaire, & ne ſerviroit qu'à y apporter de la confuſion.

(1) Imprimé chez M Laporte.

Seizième livraiſon.

Cette livraiſon eſt compoſée d'une partie nouvelle;

Du tome premier, première partie, de la Logique & Métaphyſique (1);

Du tome deuxième, première partie, de l'Art Militaire (2);

Du tome quatrième, première partie, des Arts & Métiers (3);

Du tome cinquième, deuxième partie, de la Juriſprudence (4).

Le prix de cette ſeizième livraiſon eſt de 24 liv. broché, & de 22 liv. en feuilles.

(1) Imprimé chez M. Laporte.
(2) . . . . . Nyon.
(3) . . . . . Didot le jeune.
(4) . . . . . Stoupe.

Dix-ſeptième livraiſon.

Cette livraiſon eſt compoſée

Du tome deuxième, première partie, de la Marine (1),

Et du tome ſixième des planches.

Le cinquième volume de planches, contenant la ſuite de la première partie des Arts & Métiers mécaniques, ne pouvant paroître que dans un an, on a cru devoir publier ce ſixième volume de planches relatif aux deux volumes de la treizième livraiſon, qui comprennent la partie des Manufactures, Arts & Métiers qui employent dans leurs fabriques le chanvre, le lin, la laine, le poil, la ſoie. Ces Arts forment la ſeconde diviſion du dictionnaire des Arts mécaniques, ainſi que nous l'avons annoncé dans la préface qui eſt à la tête du tome premier de diſcours des Arts & Métiers.

Ce grand ouvrage ſur les Manufactures a été compoſé & rédigé par M. Roland de la Platière, inſpecteur général des manufactures, & c'eſt le fruit de trente années de travaux, d'obſervations, d'expériences, de recherches, &c., & les planches de ce tome ſixième, dont un grand nombre ſont nouvelles, ont été gravées ſur des deſſins fournis par l'auteur lui-même; ce volume renferme enfin la totalité des figures & des planches réclamées & indiquées dans ces deux volumes de diſcours ſur les Manufactures.

Ce tome ſixième de planches contient quatre-vingts planches *in*-4°. de plus que n'en contient chacun des quatre volumes précédens.

Le public aura à nous tenir compte de ces quatre vingts planches excédantes, comme nous aurons à lui tenir compte d'un demi-volume de diſcours qui auroit dû être joint à cette livraiſon: mais ce compte ne peut avoir lieu que lors de la publication des dernières livraiſons.

Le prix de cette dix-ſeptième livraiſon eſt de 35 liv. en feuilles; & de 36 liv. 10 ſous broché.

(1) Imprimé chez M. Clouſier.

Dix-huitième livraiſon.

Cette livraiſon eſt compoſée

Du tome troiſième (1), *première partie, de la Grammaire & Littérature,*

Et de trois parties nouvelles; ſavoir, des Arts Académiques (2), *comprenant l'Equitation, l'Eſcrime, la Danſe, & l'Art de nager;*

Du tome premier, première partie des Antiquités, Mythologie, Diplomatique des Chartres & Chronologie (3), *par M. de Monget l'aîné, chanoine régulier, garde des antiques & du cabinet d'hiſtoire naturelle de Sainte-Geneviève, de l'académie royale des inſcriptions & belles-lettres, &c.;*

Du tome premier, première partie, de la Chimie (4), *par M. de Morveau, ancien avocat général du parlement de Dijon; de la Pharmacie, par M. Maret, ſecrétaire perpétuel de l'académie de Dijon; & de la Métallurgie, par M. Duhamel, inſpecteur des mines.*

Le prix de cette livraiſon eſt de 24 liv. broché, & de 22 liv. en feuilles.

Le dictionnaire des Arts Académiques, comprenant 450 pages, eſt complet, & c'eſt la première de toutes les grandes parties compoſant l'Encyclopédie, qui ſoit achevée. On n'a pu y joindre une table de lecture qui indiquât l'ordre dans lequel tous les mots de chacune des parties doivent être lus, afin de s'en ſervir comme d'un traité de ſciences, parce que l'Eſcrime & la Danſe ſont trop peu conſidérables pour en avoir beſoin. Après avoir lu dans l'une le mot *Eſcrime*, & dans l'autre le mot *Danſe*, tous les autres ne ſont, pour ainſi dire, que des définitions. Il en eſt de même de l'Equitation, dont tout l'art eſt développé en leçons ſuivies, à l'article *Manège*.

La Chimie devoit être précédée d'un diſ-

(1) Imprimé chez M. Demonville.
(2) . . . . . Cellot.
(3) . . . . . Lambert.
(4) . . . . . Ballard.

Digitized by Google

cours préliminaire qui auroit eu deux objets principaux ; l'un, *l'hiſtoire de la ſcience*, l'autre, *la clef méthodique*, pour rallier en forme de traités les articles ſéparés par l'ordre alphabétique ; mais l'auteur a jugé qu'il valoit mieux le donner à la fin de l'ouvrage. Il ſe borne, dans l'avertiſſement qui eſt à la tête de ce volume, à préſenter de courtes réflexions ſur la manière dont il a enviſagé ſon travail. Nous allons tranſcrire quelques morceaux de cet avertiſſement.

« J'ai penſé d'abord que mon but devoit » être de réunir dans un ſeul corps d'ou» vrage toutes les connoiſſances de la Chi» mie ancienne & moderne, toutes les ob» ſervations éparſes dans les différens re» cueils, dans les écrits des ſavans des dif» férens pays, de les raſſembler de ma» nière à former à volonté un traité ſuivi » ou un répertoire commode ; en un mot » de *dire tout*, &, ce qui eſt ſans doute le » plus difficile, *tout à ſa place*, tout avec » cette meſure de détails qui ne rebute pas » le lecteur déjà inſtruit, & qui ſuffit en » même temps au plus grand nombre de » ceux qui cherchent une première inſtruc» tion.

» Quant à la nomenclature que j'ai adop» tée, on trouvera à l'article dénomination » les principes d'après leſquels je l'ai for» mée ». Voici ce que M. Macquer mandoit à l'auteur, le 24 juillet 1782, au ſujet de cette nomenclature. « Votre nouvelle no» menclature chimique eſt excellente, & en » mon particulier, je ſuis tout prêt à l'adop» ter ; mais je ne puis vous répondre de » tout le monde ; car vous ſavez combien » les hommes mal éclairés ſont des ani» maux d'habitude. Ce ne ſera qu'avec le » temps qu'on ſe familiariſera avec des noms » dont la plupart paroîtront d'abord étranges » & fort ſauvages ».

M. le comte de Buffon, le ſavant profeſſeur d'Upſal ont approuvé ce projet. Les Fontana, les Kirvan, les Landriani, M. Leonhardi, le célèbre Crell ſe ſont empreſſés d'applaudir à cette réforme.

M. Court de Gébelin s'étoit chargé de compoſer le dictionnaire d'Antiquités, qui devoit faire partie de l'Encyclopédie méthodique ; mais on n'a rien trouvé à ſa mort, & il nous a laiſſé le regret d'avoir perdu trois années. On s'eſt efforcé, par un travail redoublé, de regagner le temps perdu ; mais l'étendue du plan que l'on s'eſt formé, a retardé juſqu'à ce jour la publication du premier volume, que les autres ſuivront de huit mois en huit mois

« L'éditeur de l'Encyclopédie méthodi» que n'avoit promis dans ſon proſpectus » qu'un dictionnaire d'antiquités ; mais, ſur » nos repréſentations, il a conſenti à y join» dre trois autres parties qui en ſont le com» plément, & ſans leſquelles cet ouvrage » n'auroit pu contenter qu'imparfaitement » les ſavans & les artiſtes. Nous voulons » parler de la Mythologie avec les coſtu» mes, de la Chronologie ancienne & mo» derne ; de la Diplomatique des Grecs, » des Romains, & des Peuples qui ont exiſté » depuis eux juſqu'à l'Imprimerie.

» Le diſcours général ſur les quatre » parties de ce dictionnaire, qui ſera im» primé à la fin de l'ouvrage, de manière » cependant à pouvoir être placé à la tête, » fera connoître en détail les fondemens » de notre travail, les ſources dans leſ» quelles on a puiſé, les vues nouvelles » que l'on a expoſées comme des réſultats » très-probables, la méthode d'après laquelle » il faudra lire les différens articles de ce » dictionnaire, pour en faire des traités » complets ſur chaque matière, les con» noiſſances néceſſaires pour étudier avec » ſuccès les antiquités, &c. ». L'avertiſſement, que nos ſouſcripteurs doivent lire, contient quelques obſervations de l'auteur, pour concilier à ſon travail la confiance des ſavans.

Maintenant que cette Encyclopédie eſt aſſez avancée pour que le public puiſſe en juger les différentes parties, nous le prions de comparer celles qui ſont entre ſes mains avec les matières correſpondantes de la première Encyclopédie, & l'on décidera, ſans exagérer, que preſque toutes les parties de cette Encyclopédie par ordre de matières, ſont refaites à neuf, & qu'on n'a point

trouvé dans l'ancienne ; à beaucoup près, les ſecours qu'on en eſpéroit. La nomenclature, dans la première, eſt dans un ſi grand état d'imperfection, que l'on n'y trouve preſque jamais ce qu'on y recherche ; & lorſque nous avons aſſuré dans le proſpectus que nous avons publié, que l'Encyclopédie par ordre de matières contiendroit trente mille articles de plus que la première, nous étions nous-mêmes dans une grande erreur ; car nous ſommes sûrs actuellement qu'elle en contiendra plus de cent mille. Il y a des ſciences, comme la Botanique, les Antiquités, qui à elles ſeules comprendront chacune plus de quinze à vingt mille articles ; & ces ſciences, qui formeront trois à quatre volumes dans l'Encyclopédie actuelle, ne formeroient pas un demi-volume dans l'ancienne, où il y a même des parties entières qui ont été abſolument oubliées (1). C'eſt la grande imperfection de cette première Encyclopédie, reconnue & avouée par M. Diderot lui-même, qui a néceſſité une augmentation de volumes. Tous les gens de lettres attachés à cet ouvrage pourront répondre que nous ne l'avons ſollicitée en aucune manière. Elle eſt contraire à nos intérêts, puiſqu'il y aura de la perte ſur chacun de ces volumes. Eux-mêmes n'auroient pu prendre d'engagemens rigoureux à cet égard, puiſque, lors de la paſſation des actes, ils ne connoiſſoient point l'imperfection de leurs parties ; & cependant elle ſeule pouvoit régler leurs travaux & l'étendue de leur ouvrage : ainſi, cette Encyclopédie comprendra le triple de diſcours de la première, & cependant, malgré ce grand nombre de volumes, elle ne reviendra pas à moitié du prix de l'édition *in-folio* de Paris, qui s'eſt vendue juſqu'à 1800 livres.

(1) En faiſant cette obſervation, nous ne prétendons pas déprécier le travail des premiers auteurs. Si l'on conſidere les circonſtances où ils ont écrit, les difficultés de toutes eſpèces qu'ils ont eu à vaincre, & la forme de cette première Encyclopédie, ou tout étoit mêlé & confondu, ſans qu'aucun des coopérateurs eût fait auparavant ſon plan & ſon travail particulier, on avouera qu'il a fallu beaucoup de génie & de patience pour ſurmonter de ſi grands obſtacles. Le travail de M. Diderot ſur les arts, dont la deſcription n'exiſtoit encore nulle part, ſuffiroit ſeul pour lui aſſurer la reconnoiſſance du public, & une gloire qui durera auſſi long-temps que l'empire des Lettres.

Nous ajouterons encore que l'Encyclopédie actuelle eſt conçue de manière que chacune des parties qui la compoſent, non ſeulement forme un dictionnaire, mais qu'elle peut, au moyen des tables de lecture qui ſeront à la tête des premiers volumes, former à volonté un traité des ſciences, & qu'elle ſera d'une telle utilité pour la recherche de tous les objets dont on pourra avoir beſoin, que nous pouvons avancer, ſans crainte d'être démentis, qu'une bibliotheque de vingt mille volumes n'offriroit pas la même utilité. Nous pourrions auſſi démontrer que ſur les trente grandes parties dont elle eſt compoſée, il y en a plus des deux tiers qui n'exiſtent pas dans notre langue ſur le plan d'après lequel elles ont été conçues & exécutées.

Nous n'avons laiſſé cette ſouſcription ouverte ſi long-temps, que pour nous aſſurer d'un certain nombre de ſouſcripteurs, & n'avoir point à regretter de nous être engagés dans cette grande entrepriſe : mais actuellement que notre but eſt rempli à cet égard, nous prévenons le public que cette ſouſcription ſera fermée irrévocablement & pour toujours le 31 mai courant. La différence du prix pour ceux qui n'auront pas ſouſcrit, ſera de 221 livres, en ſuppoſant qu'il y ait vingt volumes excédans le nombre de ceux annoncés dans le proſpectus *in-4°.* à deux colonnes, qui fait loi entre les ſouſcripteurs & l'entrepreneur ; & l'on eſt maintenant aſſuré que ces volumes excédans, & que les ſouſcripteurs ne doivent payer que 6 liv., auront lieu.

Dix-neuvième livraiſon.

Cette livraiſon eſt compoſée

Du tome ſixième, première partie, de la Juriſprudence (1) ;

Du tome ſecond, deuxième partie, des Mathématiques (2) ;

(1) Imprimé chez M. Stoupe.

(2) . . . . . madame veuve Hériſſant.

Digitized by Google

Du tome ſecond, deuxième partie, de la Marine (3);

Et du tome ſecond, première partie, de l'Economie Politique & Diplomatique (4).

Le prix de cette livraiſon eſt de 24 liv. broché, & de 22 liv. en feuilles.

Les ſouſcripteurs qui ne ſont pas au courant de cette partie de l'Economie Politique de l'Encyclopédie méthodique, rendront peut-être juſtice aux ſoins extrêmes qu'on met dans ſa compoſition. Il ſeroit peu convenable de devancer ici l'opinion publique, & nous nous bornerons à indiquer pluſieurs morceaux où l'on trouvera des vues & des faits utiles. Nous ne citerons que les articles *Démocratie*, *Dépôt*, *Droit Public*, *Droit des Gens & Droit Politique*, *Ecole Militaire*, *Economiſtes*, *Enfans-Trouvés*, *Eſpagne*, *Etat de l'Egliſe & Etats-Unis*. Mais ce dernier morceau eſt ſi conſidérable, on y traite avec tant d'exactitude & de juſteſſe de tout ce qui a rapport aux républiques américaines; il eſt ſi important d'annoncer à l'Europe des détails précis ſur leurs finances, leur régime, leur confédération, & leurs lois, & ſi néceſſaire de fermer la bouche à cette foule de détracteurs ignorans, qui ſe permettent des critiques ſur ce qu'ils ne connoiſſent pas, que nous croyons devoir expoſer ici la marche de l'auteur.

M. Démeunier donne, 1°. un précis de l'hiſtoire politique des Etats-Unis juſqu'à l'époque de la révolution; il parle de la ſituation où ſe trouvoient les colonies angloiſes avant l'acte d'indépendance, & de la forme de leurs gouvernemens. 2°. Il indique les cauſes & il trace l'hiſtoire de la révolution. 3°. Il rapporte l'acte d'indépendance. 4°. Il fait des remarques générales ſur les conſtitutions des Treize Etats-Unis, & des remarques particulières ſur les provinces qui ont changé, ou qui doivent changer leurs conſtitutions, ou les révêtir de formes plus légales & plus ſolennelles. 5°. Il tranſcrit l'acte de confédération, ſur lequel il ſe permet auſſi des remarques, & il dit tout ce qui a rapport au Congrès & aux nouveaux pouvoirs qu'il eſt à propos de lui confier. 6°. Il traite de la dette & des finances des Etats-Unis. 7°. Il expoſe dans quel état ſe trouvent aujourd'hui les républiques américaines. 8°. Il parle des abus qu'elles doivent éviter dans la rédaction de leur code. 9°. De l'aſſociation des *Cincinati*, & des dangers de cette inſtitution. 10°. De la population des Etats-Unis. 11°. De leur commerce, de leur marine, de leur milice, & de leur armée. 12°. Des diſtricts qui demandent à former de nouveaux Etats dans la confédération, ou qui ne tarderont pas à y être admis. Et 13°. enfin des traités qu'ont formés les américains avec quelques puiſſances de l'Europe; & il termine le morceau par des obſervations politiques & des détails ſur les ſauvages qui ſe trouvent dans le voiſinage ou dans l'enceinte des Etats-Unis.

(3) Imprimé chez M. Clouſier.
(4) . . . . . Laporte.

Vingtième livraiſon.

Cette livraiſon eſt compoſée

Du tome premier, ſeconde partie, de la Logique & Métaphyſique (1);

Du tome ſecond, ſeconde partie, de l'Art militaire (2);

Du tome ſecond, première partie de l'Hiſtoire (3), *& du tome ſecond, première partie, de la Botanique* (4).

Le prix de cette livraiſon eſt de 24 liv. broché, & de 22 liv. en feuilles.

Vingt-unième livraiſon.

Cette livraiſon eſt compoſée

Du tome cinquième des planches;

Du tome ſixième, ſeconde partie, de la Juriſprudence (5);

Et du tome troiſième, première partie, des Finances (6), *par M. Rouſſelot de Surgy, ancien premier commis des finances.*

(1) Imprimé chez M. Laporte.
(2) . . . . . Nyon.
(3) . . . . . Ballard.
(4) . . . . . Gueſſier.
(5) . . . . . Stoupe.
(6) . . . . . Simon.

Digitized by Google

Ce cinquième volume de planches contient la fin de la première partie des Arts & Métiers mécaniques, & toutes les planches du dictionnaire de Marine.

Il renferme quatre-vingt-dix planches *in*-4°. de plus que n'en contiennent chacun des quatre premiers volumes. Meſſieurs les ſouſcripteurs auront à nous tenir compte, 1°. de quatre-vingts planches excédantes dans le ſixième volume : 2°. de près de quatre-vingt-dix de ce cinquième volume ; comme nous aurons à leur tenir compte d'un demi-volume de diſcours, qui auroit dû être joint à la dix-ſeptième livraiſon ; mais ce compte ne peut avoir lieu que lors de la publication des dernières livraiſons.

Nous invitons meſſieurs les ſouſcripteurs à lire l'avertiſſement qui eſt à la tête de ce cinquième volume de planches. Ils jugeront des peines & des ſoins qu'on s'eſt donnés pour les ſatisfaire.

Le prix de cette livraiſon eſt de 36 liv. 10 ſous broché, & de 35 liv. en feuilles.

Vingt-deuxième livraiſon.

AVIS du ſieur PANCKOUCKE, *entrepreneur de l'Encyclopédie par ordre de matières, à MM. les ſouſcripteurs, ſur le retard qu'a éprouvé la vingt-deuxième livraiſon, ſur le plus grand nombre de volumes qu'aura l'ouvrage, & le temps où il doit être fini.*

L'empreſſement que nous témoigne le public pour de nouvelles livraiſons, fait, ſans doute, l'éloge de cet ouvrage ; mais ſi cet empreſſement eſt un continuel ſujet de plaintes & d'alarmes, il nuit à ſes intérêts, au lieu de le ſervir ; il inquiète l'entrepreneur, & ne lui laiſſe plus la liberté d'eſprit néceſſaire pour ſuivre cette entrepriſe, la plus grande qu'on ait jamais exécutée dans la librairie de l'Europe. Que les ſouſcripteurs daignent conſidérer la poſition du ſieur Panckoucke, & ſe mettre un inſtant à ſa place. Plus de cent hommes de lettres ſont actuellement occupés de cet ouvrage ; il y a des parties, comme la Médecine, qui dépendent de vingt perſonnes (1) : & croit-on qu'on faſſe un bon livre, dans un temps déterminé, comme une pièce d'étoffe ? Nous avions promis dans le proſpectus, & ſans doute un peu trop légèrement, que cet ouvrage, que nous penſions alors ne devoir compoſer que 53 volumes, ſeroit fini à la fin de 1787. Or ces engagemens ſeront à peu près remplis, puiſqu'il y aura à la fin de cette année, 50 volumes publiés, & qu'il faut bien le temps de faire les volumes excédans, ſur leſquels on n'avoit pas compté ; nous ne pouvons donner que dix volumes par an : il faut faire attention que cette Encyclopédie étant en petit caractère, la compoſition en eſt longue & difficile ; que chaque volume étant de 95 à 100 feuilles, & d'une grande juſtification (2), contient la matière de 5 volumes *in*-4°. ordinaire ; 25 imprimeries de la capitale en ſont occupées ; & ce n'eſt qu'à Paris, où les reſſources & les moyens ſont prodigieuſement multipliés, que l'exécution d'un pareil ouvrage, *ſur manuſcrit*, pouvoit avoir lieu, parce qu'on mène de front trente parties à la fois. Ainſi, loin de ſe plaindre que l'impreſſion n'en aille pas aſſez vîte, on devroit s'étonner qu'on ait pu y mettre autant d'exactitude & d'activité.

Tous les auteurs *en retard* nous ont donné leur parole la plus poſitive, la plus ſolennelle, que leurs parties ſeront achevées dans trois ou quatre années au plus tard, en comprenant cette année courante ; il y aura, dans l'année prochaine, des demi-volumes publiés de tous les dictionnaires, & on compte, à la fin de cette même année, publier le commencement du Vocabulaire univerſel ; Vocabulaire qui donnera la jouiſſance prompte & facile de tout ce qui aura été publié juſqu'alors. S'il y a des parties qui n'ont point encore paru, comme la Chirurgie, par M. Louis ; la Phyſique, par M. Monge, c'eſt que leurs auteurs ont voulu

---

(1) On trouvera leurs noms à la fin de cet avis.

(2) On appelle *juſtification*, la longueur & la largeur des pages.

Digitized by Google

les terminer en entier, avant de rien mettre ſous preſſe, pour donner plus d'enſemble & de perfection à leur travail; c'eſt faute d'avoir pris ce parti, qu'on a été obligé de recommencer quelques dictionnaires qu'on avoit mis ſous preſſe : il y a depuis trois ans un demi-volume imprimé de la Théologie, par M. l'abbé Bergier. L'auteur, en avançant ſon ouvrage, s'eſt aperçu que pluſieurs articles n'avoient pas toute la perfection dont ils étoient ſuſceptibles; qu'il y avoit des omiſſions, que ſon plan pouvoit être perfectionné; il a deſiré de le recommencer, & nous avons fait, quelque dépenſe qu'il en coûtât, le ſacrifice de cette partie; il vient de nous remettre ſon manuſcrit, dont il paroîtra un volume cette année, & la totalité dans l'année prochaine.

Nous avons traité avec les gens de lettres les plus diſtingués dans la littérature & les ſciences. Tous ceux qui ſont attachés à cet ouvrage, connoiſſent nos engagemens; ils ſont devenus les leurs, puiſqu'ils ont pris part à l'entrepriſe : & croit-on qu'aucun d'eux voulût ſe rendre l'objet de l'animadverſion du public, en n'achevant pas la partie pour laquelle il s'eſt engagé par acte, ou en y apportant des longueurs dont les ſouſcripteurs auroient une juſte raiſon de ſe plaindre? Leurs torts ſeroient d'autant plus grands, que nous leur avons ſouvent rappelé nos engagemens, communiqué les craintes & les alarmes des ſouſcripteurs, & que nous en avons prié quelques-uns avec inſtance, s'ils ne prévoyoient pas pouvoir achever les parties dont ils ſe ſont chargés, de nous remettre nos actes, & de nous laiſſer la liberté de choiſir d'autres coopérateurs.

Notre propre intérêt nous porte à preſſer la fin de l'exécution de cet ouvrage; car nous ſavons par expérience que, dans des entrepriſes qui ſe donnent *par livraiſons ſéparées*, la lenteur qu'on met à les publier, en met de la part du public à les retirer; & nous avons quelquefois éprouvé, à nos propres dépens, que telle grande entrepriſe qui avoit commencé d'une manière brillante, ne ſuffiſoit plus à ſes frais vers la fin; nous en pourrions citer pluſieurs exemples : cet excédant de volumes qu'aura l'Encyclopédie, eſt auſſi, ſous un double point de vue, contraire aux intérêts de l'entrepreneur. 1°. Il y a de la perte ſur chacun des volumes que nous devons donner aux ſouſcripteurs à 6 livres; 2°. plus un ouvrage eſt en grand nombre de volumes, & moins on trouve d'acheteurs, quand il eſt terminé; ſi cet excédant de volumes nuit à nos intérêts, il ſert au contraire ceux des ſouſcripteurs, puiſqu'ils ne doivent payer ces volumes excédans de diſcours que 6 livres, au lieu de 11 livres.

Ceux qui ſe plaignent de ce plus grand nombre de volumes, nous feroient donc une grande injuſtice, s'ils pouvoient penſer un ſeul inſtant que nous l'avons néceſſité en aucune manière, puiſqu'il eſt contraire à nos intérêts; & s'ils ſe retranchoient à nous dire que c'étoit à nous à mieux calculer notre entrepriſe, à obliger les gens de lettres à ſe renfermer dans le nombre de volumes annoncés par le proſpectus, nous allons faire voir, & nous porterons juſqu'à l'évidence, que nous avons été entraînés néceſſairement dans cet excédant de volumes : nous n'avons pu prévoir ce qui réellement ne pouvoit être prévu; c'eſt l'imperfection de la première édition, qui ne pouvoit être connue ni calculée, qui l'a néceſſité; & les gens de lettres avec leſquels, dans cette circonſtance, nous faiſons cauſe commune, ne pouvoient pas s'aſſujettir au nombre de volumes fixés dans leurs actes; & cependant ce fut cette *fixation*, *le travail fait avec les gens de lettres & le chef graveur*, qui nous égarèrent lors de la publication des proſpectus, & qui nous firent croire que la totalité des volumes de diſcours ne pourroit tout au plus s'élever qu'à ſoixante ou ſoixante-un volumes; & tout devoit nous le faire penſer alors, puiſque ce nombre de volumes renfermoit à peu près le double des matières de la première Encyclopédie. Il faut faire attention que cet ouvrage, s'il eſt bien fait, doit renfermer toutes les connoiſſances humaines. Le public doit y trouver dans l'inſtant, & à chaque article, les détails qu'il cherche. L'étendue des parties de l'Encyclopédie méthodique a donc dû être néceſſairement déterminée ſur l'imperfection & les

Digitized by Google

oublis nombreux de la première Encyclopédie, où des ſciences & des arts entiers manquent, où tout eſt un véritable chaos: ainſi, quoique, dans les actes paſſés avec les gens de lettres, on ait déterminé le nombre des volumes de leurs parties, ces engagemens ne ſont jamais obligatoires, puiſqu'ils ſont toujours ſubordonnés à la nature du travail entrepris, & que, dans les quarante volumes actuellement publiés, loin d'avoir à ſe plaindre des nombreux articles qu'ils renferment & de leur étendue, on doit regretter que pluſieurs articles aient été oubliés; les ſouſcripteurs nous en ont déjà prévenus, & ces articles, dont on prend note à meſure, ſeront repris dans les volumes ſuivans. De quoi donc peut-on avoir à ſe plaindre? que peut-on regretter? Entrons dans le détail de quelques parties qui ſont actuellement achevées, ou à la veille de l'être. La Grammaire & la Littérature ſont en grande partie l'ouvrage de MM. du Marſais, Beauzée, Voltaire, Marmontel, &c. Le travail de ce dernier paſſe pour un des plus complets & des plus beaux ſur cette matière: cette partie a trois volumes au lieu de deux: qui pourroit indiquer, dans ces volumes, les articles qu'il faudroit ſupprimer, pour les réduire à un plus petit nombre? Il en eſt de même des Mathématiques, de la Marine, parties neuves & publiées en trois volumes au lieu de deux. Vous avez annoncé, dira-t-on, le dictionnaire de Juriſprudence en trois volumes, & il en aura huit; les Arts & Métiers mécaniques en quatre volumes, & ils en auront dix, en y comprenant le dictionnaire des manufactures & celui des peaux & cuirs, que nous avons été obligé d'en détacher; mais nous obſerverons qu'il n'y a aucun des arts de l'ancienne Encyclopédie qui n'ait été revu, corrigé, augmenté d'un tiers ou de moitié; qu'on y a joint cent arts nouveaux, dont la deſcription n'exiſtoit dans aucun livre, & que cette partie des Arts & Métiers mécaniques, qui en contient plus de trois cents, ne revient pas aux ſouſcripteurs, compris les cinq volumes de planches, à 200 liv.; tandis que la collection des arts de l'académie, qui n'en comprend encore que quatre-vingt-treize, a coûté 1240 liv. Quant à la partie des manufactures, par M. Rolland de la Platière, c'eſt un ouvrage tout neuf, le produit de trente années de travaux, d'enquêtes, de recherches, d'expériences, de veilles, de dépenſes même. Que le ſouſcripteur, qui ſe plaint, indique donc, dans ces parties, les arts ou les articles qu'on auroit dû réduire ou ſupprimer. La Juriſprudence eſt l'ouvrage de plus de trente juriſconſultes & de quinze années de travaux: elle eſt à la vérité en huit volumes, au lieu de trois qu'on avoit annoncés; mais le grand Répertoire de Juriſprudence, imprimé dans le même format & caractère, en a dix ſept; & ce dernier ouvrage a été ſouvent cité au barreau par les avocats les plus diſtingués: bien loin qu'on puiſſe nous reprocher qu'il y ait du trop dans cette partie de la Juriſprudence, on auroit plutôt le droit de ſe plaindre qu'il n'y a pas aſſez; & en effet, on y a omis pluſieurs articles importans, celui des *notables* entre autres, & qui ſera traité dans le dictionnaire d'Economie politique & diplomatique. Nous pourrions dire la même choſe de l'Hiſtoire Naturelle, où tout a été repris ſous œuvre, où l'on n'a rien trouvé ſur cette matière dans l'ancienne Encyclopédie; de la Finance, annoncée en un volume & publiée en trois (1); de la Botanique, qui devoit n'en avoir que deux, & qui aura quatre à cinq volumes: ouvrage unique, d'un travail incroyable, qui exige des connoiſſances & des recherches immenſes, & auquel M. le Chevalier de la Marck conſacre ſa vie entière.

Nous allons citer à l'appui de ce que nous venons de dire, un grand exemple qui prouvera que la nature des entrepriſes, en librairie, détermine le nombre des volumes d'un ouvrage, & que les engagemens d'un auteur avec le public & avec le libraire, ſont néceſſairement ſubordonnés à l'état de plus ou de moins grande imperfection où ſe trouve la ſcience dans l'inſtant où l'on entreprend de la traiter. M. le comte de

(1) Ces trois volumes ſur la Finance comprennent plus de deux mille articles, & la première édition n'en contient pas vingt.

Buffon,

Buffon, en publiant, il y a plus de quarante ans, le proſpectus de ſon immortel ouvrage, avoit annoncé qu'il renfermeroit toute l'Hiſtoire Naturelle en ſeize à dix-huit volumes in-4°.; l'ouvrage en a actuellement trente-quatre; il comprend, à la vérité, l'hiſtoire du ciel & la théorie de la terre; les vues & les époques de la nature; un grand traité ſur la génération & la reproduction des êtres; l'hiſtoire de l'hommes, celle de tous les animaux quadrupèdes, celle des oiſeaux & des minéraux, avec la théorie phyſique de tous ces grands objets de la Nature; & cependant il reſte encore à faire, pour compléter l'Hiſtoire Naturelle, celle des animaux cétacées, des quadrupèdes ovipares, des ſerpens, des poiſſons, des inſectes, des vers, enfin celle de tous les végétaux. Or croit-on qu'on ſeroit fondé à lui faire le plus léger reproche ſur cette extenſion, & qu'il eût dû mutiler ſes chef-d'œuvres pour ſatisfaire ou le libraire ou le public? Mais en voilà aſſez, ce me ſemble, ſur cette extenſion qu'on a donnée aux différentes parties de l'Encyclopédie actuelle; nous croirions faire injure à nos ſouſcripteurs d'entrer dans de plus grands détails.

Le public s'eſt engagé dans cette grande entrepriſe par la confiance qu'il a eue en nous, & que nous croyons avoir méritée par vingt-cinq années de travaux qui ſouvent lui ont été utiles. Qu'il nous la continue cette confiance, qu'il ſeconde notre zèle & notre courage; nous en avons beſoin pour ſoutenir le poids de cette énorme entrepriſe: qu'il conſidère que nous n'avons point fait ici ſimplement les fonctions de libraire; nous avons fait le plan de l'Encyclopédie actuelle, la diſtribution de toutes les parties, compoſé la première, la deuxième, & la dernière diviſion du grand proſpectus qui a été publié. L'ouvrage ne devoit avoir que vingt-ſept diviſions, il en aura plus de trente-ſix (1). L'Artillerie compoſera un dictionnaire ſéparé; il en eſt de même de la Muſique, des Bois & Forêts, &c. Les auteurs l'ont ainſi déſiré, & il a bien fallu ſe conformer à leurs volontés. Pluſieurs grandes parties ont été oubliées, comme l'Architecture ancienne & moderne; falloit-il, parce qu'on les avoit omiſes dans le proſpectus, ne les pas inſérer dans l'ouvrage? Nous en publierons, avec la vingt-troiſième livraiſon, le proſpectus, & le public jugera par les objets qu'il embraſſe, ſi on l'a bien ſervi, en s'en occupant. C'eſt M. Quatremere de Quincy qui s'en eſt chargé. Cette partie, ainſi que la Muſique, ſeront ſous preſſe le mois prochain. M. Suard, de l'académie françoiſe, M. Framery ſe ſont chargés de cette dernière, qui comprendra la Muſique ancienne & moderne. Nous comptons auſſi publier cette année un demi-volume des Beaux-Arts, par M. Watelet. A ſa mort, le manuſcrit étoit paſſé à la chambre des comptes, & de là dans les mains de M. le comte d'Angiviller, directeur général des bâtimens; il a bien voulu nous le faire remettre à la première demande que nous lui avons faite: cet ouvrage, dont une partie eſt ſous preſſe depuis quatre années, a occupé M. Watelet toute ſa vie, & nous ne craignons pas d'aſſurer que c'eſt le plus beau travail qui ait été compoſé ſur la peinture, la ſculpture, & la gravure.

Cette Encyclopédie eſt actuellement aſſez avancée, pour que le public puiſſe en apprécier les différentes parties; nous le prions de comparer celles qui ſont entre ſes mains, avec les matières correſpondantes de la première Encyclopédie, & il ſe convaincra que preſque toutes ſont refaites à neuf, & que les auteurs n'ont point trouvé dans l'ancienne, à beaucoup près, les ſecours qu'ils en eſpéroient; c'eſt cette grande imperfection, nous le répétons, qui a néceſſité un plus grand nombre de volumes, & retardé la publication de pluſieurs parties. L'Encyclopédie actuelle comprendra cent mille articles plus que l'autre; la nomenclature de la première eſt dans un tel état d'imperfection, que l'on n'y retrouve preſque jamais ce qu'on y cherche. Enfin, ſur les 36 grandes parties dont l'Encyclopédie méthodique ſera compoſée, il y en a 30, & nous pourrions les indiquer, qui n'exiſtent dans aucune langue ſur le plan

(1) Il y a de ces diviſions, comme l'Hiſtoire Naturelle, qui comprennent ſept grands dictionnaires. D'autres en comprennent deux ou trois, &c.

actuel. L'ouvrage fini, il ſera le plus utile de tous les livres, puiſqu'on y trouvera dans l'inſtant, au moyen du Vocabulaire univerſel, tout ce qu'on pourra avoir beſoin d'y rechercher. Ce Vocabulaire en liera toutes les parties, & chaque dictionnaire, au moyen des tables de lecture, devient auſſi un traité complet de la ſcience qu'il renferme.

L'Encyclopédie conçue & exécutée ſur ce plan, eſt le remplacement, pour les perſonnes qui n'ont pas une grande aiſance, d'une bibliothèque qui renfermeroit toutes les ſciences, toutes les parties de la littérature, des Arts & Métiers mécaniques; enfin tout ce que les hommes ont conçu, imaginé, créé depuis que l'art d'écrire eſt inventé; & lorſque nous l'aurons terminée, nous croyons que nous aurons quelques droits à l'eſtime & à la reconnoiſſance de nos ſouſcripteurs, & c'eſt la récompenſe dont nous ſommes le plus jaloux.

Entrons maintenant dans quelques détails ſur la vingt-deuxième livraiſon.

Cette livraiſon eſt compoſée

Du tome premier, première partie, de la Médecine (1), *miſe en ordre & publiée par M. Vicq d'Azyr.*

Du tome troiſième, première partie, de l'Hiſtoire Naturelle des poiſſons (2), *par M. Daubenton.*

Du tome quatrième, deuxième partie, des Arts & Métiers mécaniques (3).

Du tome troiſieme, premiere partie, de l'Art Militaire (4), *par M. le chevalier de Keralio.*

Le prix de cette livraiſon eſt de 24 livres broché, & de 22 livres en feuilles.

Le dictionnaire des poiſſons eſt complet dans ce demi-volume, il eſt précédé d'une introduction qui contient des détails ſur leurs écailles & leurs nageoires, leurs caractères diſtinctifs, & leur nomenclature; ſur le frai & les œufs des poiſſons, la pêche, &c.

M. le chevalier de Ceſſac, capitaine au régiment Dauphin, infanterie, a donné dans les deux premiers volumes de l'Art Militaire, & dans le demi-volume que nous mettons en vente aujourd'hui, tous les articles marqués à la fin d'un *C*, qui ſont en très-grand nombre, & qui ont rapport *à la partie morale militaire, la diſcipline moderne, les devoirs & les droits des différens grades militaires, & la ſcience de l'officier particulier*: les devoirs de ſon état ne lui ayant pas permis de fournir à temps la ſuite de ſon travail, & n'ayant pas même l'eſpérance qu'il pût nous le procurer, on a été en avant ſur le dictionnaire; mais nous croyons faire plaiſir au public, en lui annonçant aujourd'hui qu'il vient de nous remettre tous les articles des lettres *M N O*, & qu'il a pris l'engagement de nous fournir toute la ſuite de ſon travail. On l'imprimera, par ordre alphabétique, à la fin du dernier volume, avec quelques autres articles importans, que des circonſtances particulières ont empêché d'inſérer dans le corps de l'Ouvrage; & comme ces articles du ſupplément ſeront tous repris dans le Vocabulaire univerſel, la recherche n'en ſera ni embarraſſante ni difficile.

« Un ſeul homme ne pouvoit ſe charger » des travaux & des recherches dont la » partie de Médecine contient l'enſemble; » l'importance & la variété des objets qui » doivent y être traités, ſont ſi grandes, qu'il » étoit indiſpenſable de recourir aux lumières » des perſonnes les plus exercées dans chaque » partie de cette ſcience. Tel a toujours été » mon projet, dit M. Vicq d'Azyr, éditeur » de cette partie. C'eſt ainſi que je l'ai conçu » & annoncé, & c'eſt de cette manière que » je l'exécute. Pluſieurs de mes confrères » ont bien voulu être mes coopérateurs. Ils » ont choiſi différens articles qu'ils ont ré- » digés, & à la fin deſquels leur nom eſt » inſcrit; cette diſtribution d'articles a été » faite de ſorte que chacun des auteurs eſt » chargé d'un ordre particulier de travaux, » & d'une des grandes diviſions de la Mé- » decine. Ainſi, ce dictionnaire contiendra » divers traités, entre leſquels on s'efforce » d'établir autant de concordance & d'har- » monie qu'une pareille rédaction a pu le » permettre.

» Comme il entre dans le plan de l'En-

(1) Imprimé chez M. Demonville.
(2) . . . . . Nyon.
(3) . . . . . Didot jeune.
(4) . . . . . Cellot.

Digitized by Google

» cyclopédie méthodique, que ce qui concerne l'Hiſtoire Naturelle, la Chimie, & » la Pharmacie, ſoit publié dans des dictionnaires ſéparés, les auteurs de celui-ci » n'ont dû traiter que de la Médecine proprement dite.

» La Médecine Vétérinaire, dont on s'occupe en France avec autant d'activité que » de ſuccès, n'a point été oubliée dans ce » dictionnaire. On y trouvera la deſcription » des maladies auxquelles les animaux domeſtiques les plus utiles ſont expoſés, avec » l'hiſtoire des traitemens dont l'expérience » a fait connoître les avantages. Toutes les » connoiſſances relatives à l'Hygiène & la » Pathologie de ces animaux, y ſeront raſſemblés.

» Il y a certaines queſtions ſur leſquelles » on ne prononce dans les tribunaux qu'après avoir conſulté les perſonnes de l'art: » on appelle du nom de Médecine légale, » *Medecina forenſis*, la ſcience qui trace la » marche qu'on doit ſuivre dans ces recherches. Elle eſt fondée ſur la connoiſſance de la ſtructure du corps humain, » s'il eſt queſtion d'un examen anatomique; » ou ſur celle de l'action des médicamens, » s'il s'agit des effets de quelque poiſon. En » rapportant les cas de cette nature qui ſe » ſont préſentés, on indique les principes » d'après leſquels les avis doivent être motivés, & la conduite que l'on doit tenir » pour ſe mettre à portée d'éclairer les juges, » ou au moins pour ne pas courir les riſques » de les tromper.

» L'exercice de la Médecine & celui de » la Pharmacie ſont réglés par des lois qu'il » eſt important de connoître, & que les perſonnes de l'art ne doivent point ignorer. » La Juriſprudence de la *Médecine* & de la » *Pharmacie* fera partie de ce dictionnaire. » La Médecine eſt peut-être celle de toutes » les ſciences ſur laquelle on a le plus abondamment & le plus anciennement écrit, » elle doit donc être auſſi celle dont l'Hiſtoire offre le plus de difficulté: on en » trouvera les matériaux épars dans les nombreux articles de *Biographie médicale*, où » tout ce qui concerne la vie & les écrits » des médecins célèbres, eſt rapporté ſans » longueur, & préſenté ſous la forme de » tableau.

» La collection que j'annonce a pour baſe » les articles publiés dans l'ancienne Encyclopédie, par MM. de Vandeneſſe, Venel, » le chevalier de Jaucourt, Malouin, Tarin, la Virotte, Bordeu, le Roi, &c. » Malgré ces ſecours, je me ſuis aperçu » que la nomenclature de la partie médicale » de l'ancienne Encyclopédie étoit très-incomplète, & j'ai fait, pour y ſuppléer, » des recherches très-étendues. Ceux qui » compareront notre travail avec celui de » nos prédéceſſeurs, verront que ce dernier » nous a très-peu ſervi, & cet ouvrage peut » être regardé comme nouveau. La Noſologie, l'Hygiène, la Médecine vétérinaire, » la Médecine légale, la Juriſprudence de » la Médecine, & la Biographie médicale, » ou n'exiſtent point, ou ſont abſolument » tronquées dans l'ancienne Encyclopédie: » la Chimie y eſt imparfaite, & la deſcription d'un très-grand nombre de maladies » y manque abſolument: je n'ai rien négligé pour compléter ce dictionnaire, en » faiſant connoître l'état actuel de la ſcience » que nous cultivons. Les recueils de ce » genre ont cela d'utile pour ceux qui les » font & pour ceux qui les liſent, qu'ils » offrent l'art dans toute ſon étendue; nulle » ſource d'inſtruction ne peut être omiſe » dans l'ordre alphabétique, nul article important ne peut être oublié.

» J'ai fait entrer dans ce dictionnaire » l'extrait d'un grand nombre d'écrits rares » très-nouveaux, afin qu'il ſupplée, autant » qu'il eſt poſſible, aux grandes bibliothèques, dont tant de médecins ſont » éloignés.

» Enfin nous nous ſommes efforcés de » donner à la nomenclature une préciſion » malheureuſement trop rare en médecine, » & dont nulle ſcience n'a un auſſi grand » beſoin.

» Lorſque l'ouvrage ſera achevé, les auteurs réunis publieront un diſcours préliminaire, & dans lequel le plan & l'ordre de la lecture ſeront déterminés.

NOMS des Auteurs, par ordre alphabétique, de la partie de la Médecine de l'Encyclopie Méthodique contenant :

1°. L'Hygiène.
2°. La Pathologie.
3°. La Séméiotique & la Nosologie.
4°. La Thérapeutique ou matière médicale.
5°. La Médecine militaire.
6°. La Médecine vétérinaire.
7°. La Médecine légale.
8°. La Jurisprudence de la Médecine & de la Pharmacie.
9°. La Biographie médicale, c'est-à dire, les vies des médecins célèbres, avec des notices de leurs ouvrages.

ANDRY,	Plusieurs articles de Médecine pratique & de Biographie médicale.
CAILLE,	Plusieurs articles de Médecine pratique.
CHAMBON,	Les maladies des femmes.
CHAMSERU,	Les Maladies des yeux, & divers autres articles.
COLOMBIER,	Tous les articles qui concernent la Médecine militaire & les maladies des hôpitaux & des prisons.
DE FOURCROY,	La Chimie médicale & la Thérapeutique ou matière médicale.
DE HORNE,	Les maladies vénériennes, les différentes sortes d'hydropisies, *morbi à seroſâ colluvie.*
DOUBLET,	Plusieurs articles communs avec M. Colombier, & les articles nouveaux de la Médecine légale.
GOULIN,	Les articles de Biographie médicale.
HALLÉ,	Toute l'Hygiène, dans laquelle sont compriſes les Topographies médicales.
HUZARD,	La Médecine vétérinaire, dont plusieurs articles lui sont communs avec M. Vicq d'Azyr.
JEANROI,	Les Maladies des enfans & quelques autres articles de Médecine pratique.
LA PORTE,	Divers articles de Médecine.
MAUDUYT,	L'électricité médicale.
SAILLANT,	Divers articles de Médecine.
THOURET,	Plusieurs articles communs avec M. Colombier, le Magnétisme & divers autres articles.
VERDIER,	La Jurisprudence de la Médecine & de la Pharmacie.
VICQ D'AZYR,	Editeur de cet Ouvrage; un grand nombre d'articles de divers genres

Digitized by Google

Vingt-troiſième livraiſon.

Cette livraiſon eſt compoſée

Du tome premier, première partie, de l'Agriculture (1), *par MM. l'abbé Teſſier, Thouin, jardinier en chef du jardin du roi, & Fougeroux de Bondaroy, tous trois de l'académie des ſciences.*

Du tome troiſième, dernière partie, des Finances (2).

Du tome troiſième, première partie, de la Marine (3); *& du tome ſeptième, première partie, de la Juriſprudence* (4).

Le prix de cette livraiſon eſt de 24 liv. broché, & de 22 liv. en feuilles.

Le volume d'Agriculture, qui fait partie de cette livraiſon, eſt preſque entièrement formé de diſcours préliminaires. Il y en a trois principaux.

Le premier contient l'hiſtoire abrégée de l'Agriculture chez différens peuples, & la manière de l'améliorer en France.

Le ſecond traite des principes de la végétation & des parties des végétaux, conſidérés relativement à l'agriculture.

M. l'abbé Teſſier, auteur de ces deux premiers diſcours, a cherché à être court, ſimple, & clair. On y trouvera des opinions préſentées avec ſageſſe & ſans prétentions; on y verra quelques expériences particulières qui n'ont point encore été imprimées; par exemple, ſur l'électricité appliquée aux plantes, & ſur la force de la sève.

Le troiſième diſcours offre un extrait des meilleurs écrits ſur l'agriculture, faits par des Grecs, des Latins, & des François. C'eſt le tableau des idées, des opinions, & des connoiſſances qu'on a eues en agriculture à diverſes époques. M. l'abbé Bonnaterre a bien voulu ſe charger de cette tâche pénible, que MM. l'abbé Teſſier & Thouin, auteurs principaux du dictionnaire d'agriculture, n'auroient pu entreprendre à cauſe de leurs nombreuſes occupations.

(1) Imprimé chez Madame veuve Hériſſant.
(2) . . . . . M. Simon.
(3) . . . . . M. Clouſier.
(4) . . . . . M. Stoupe.

Suivent deux avant-propos, l'un pour la partie d'agriculture proprement dite, par M. l'abbé Teſſier; & l'autre pour la partie du jardinage, par M. Thouin. On y indique en général les objets qui compoſeront le dictionnaire, & la manière dont ils ſeront traités. On lit à la fin de l'avant propos, pour la partie de l'agriculture : « Je » préviens que mes confrères les médecins » aſſociés & correſpondans régnicoles & » étrangers de la ſociété royale de Méde- » cine, m'ont témoigné le plus grand zèle » & m'ont été très-utiles. Je leur en rends » ici un tribut de reconnoiſſance publique. » Leur amour pour tout ce qui eſt intéreſ- » ſant m'eſt ſi connu, que j'eſpère qu'ils » continueront à me procurer les éclair- » ciſſemens qui me ſeront néceſſaires pour » mes travaux, dont l'Encyclopédie fait » partie ».

Le mot *abeilles* eſt le plus remarquable du volume que nous faiſons connoître. M. l'abbé Teſſier y a placé tout ce qu'il a ſu ſur ces précieux inſectes. Ce mot eſt un petit traité des abeilles. Il a établi des diviſions & des ſubdiviſions qui répandent beaucoup de clarté.

Le dictionnaire des Finances embraſſe tout ce qui a rapport à la pratique & à la théorie des finances, c'eſt-à-dire, à la ſcience du financier & aux méditations de l'homme d'état. Ainſi, ce dictionnaire donne non ſeulement la définition & l'explication de tous les mots conſacrés à l'exploitation des diverſes branches de revenus publics, mais il traite, d'une manière abrégée & pourtant ſuffiſante, de l'origine & de la nature de chaque impoſition ou perception : on la ſuit dans ſes variations, dans ſes accroiſſemens, dans ſes effets, enfin dans la légiſlation qui conſtitue les formes de ſa levée ou de ſon recouvrement, ſans déguiſer les altérations ou les vices qui s'y ſont introduits, & en indiquant les moyens de les rectifier ou de les faire diſparoître.

On peut conſulter les mots Aides, Aſſalir, Cadaſtre, Capitation, Contrebande, Cuirs, Domaine, Droit, Eau-de-mer, Eau-de-vie, Gabelle, Grenier-à-ſel, Forêts du

Digitized by Google

Roi, Impôt du ſel, Marchandiſe, Mercerie, Municipalité, Receveurs-Généraux, Rouſſillon, Salines, Tabac, Taille, Tarif, Voitures publiques, & beaucoup d'autres articles, ſans parler du diſcours préliminaire, qui préſente une eſquiſſe rapide des finances des Grecs, des Romains, & des viciſſitudes arrivées dans les nôtres depuis la fondation de la monarchie.

Cette partie didactique, qui comprend les détails d'une pratique journalière, n'a pas fait perdre de vue la partie ſpéculative, dont l'objet, plus intéreſſant & plus étendu, tend ſans ceſſe à mitiger les lois fiſcales, en ſubſtituant la raiſon & la perſuaſion à la rigueur & à la ſévérité; à pourſuivre, avec autant de vigilance que de fermeté, d'anciens abus preſque légitimés par l'habitude, & toujours ſoutenus par l'intérêt particulier; à méditer ſur les véritables ſources de la proſpérité des nations, & à faire ſortir le bien général de la réforme de tout ce qui bleſſe la règle & gêne l'eſſor de l'induſtrie ou de la liberté.

On trouve des développemens de cette importante théorie dans les articles Commerce, Crédit public, Ferme, Fermier général, Finance, Guerre, Impôt, Inde, Intérêts, Iſles & Colonies françoiſes, Lorraine, Luxe, Morale des finances, Opinion publique, Numéraire, Population où l'on voit des rapprochemens curieux, Rentes, Traites, Tréſoriers généraux.

Au reſte, la partie des finances, dans l'ancienne Encyclopédie, étoit bornée à vingt-cinq ou trente mots; ce nouveau dictionnaire en contient près de deux mille. Le troiſième volume eſt terminé par une table raiſonnée des matières, & qui indique l'ordre dans lequel doivent être lus les articles qui concernent chaque partie des Finances, pour en former un traité élémentaire.

Dans le proſpectus de la vingt-deuxième livraiſon nous avons annoncé que pluſieurs grandes parties avoient été oubliées dans le proſpectus de l'Encyclopédie méthodique, comme l'Architecture ancienne & moderne; le public jugera, par les détails que l'on va joindre ici, ſi l'on a bien fait de s'en occuper. On aura à nous tenir compte ſéparément de ce dictionnaire d'Architecture. C'eſt M. Quatremere de Quincy qui en eſt l'auteur & le rédacteur.

L'inſuffiſance de tous les dictionnaires d'Architecture qui ont paru juſqu'à préſent, exige de nous une édition particulière dans la compoſition de celui qui doit faire partie de l'Encyclopédie.

Si l'on examine tout ce qui a été écrit ſur l'Architecture, on verra que cet art ſollicite l'ouvrage qu'on ſe propoſe; qu'il manque d'un corps complet; que la difficulté de ſe procurer les livres diſperſés & rares qui traitent à part de ſes différentes parties, met preſque toujours & l'artiſte & l'amateur dans la néceſſité d'en ignorer quelqu'une.

Jamais cependant tous les moyens relatifs à la perfection du tableau général d'Architecture, ne ſe ſont trouvés en plus grand nombre, ni plus faciles à raſſembler. Les nombreuſes & nouvelles découvertes des monumens de l'antiquité, les voyages des hommes les plus inſtruits, la connoiſſance, plus certaine que jamais, du goût de tous les peuples que le commerce rapproche de plus en plus, l'expérience des erreurs paſſées, les lumières que quelques gens de goût ont portées dans les Arts, les grands efforts des peuples modernes, & leurs entrepriſes de tout genre en Architecture, le goût de cet art généralement répandu dans toute l'Europe, l'application qu'on y a faite des ſciences du calcul, tout ſemble demander la réunion & l'enſemble complet que nous nous propoſons dans ce nouveau *dictionnaire d'Architecture antique & moderne.*

Nous ne nous bornerons donc point, comme on l'a fait juſqu'à ce jour, à ces nomenclatures froidement méthodiques, qui conſiſtent dans la définition des mots plus que des choſes, & que leur ſéchereſſe rend auſſi peu utiles à l'artiſte qui apprend ces définitions par la pratique, qu'au public, qui ne ſauroit les retenir ſans elle. Nous nous propoſons, pour ſatisfaire toutes les claſſes

de lecteurs, de généraliſer l'idée de cet art plus qu'on ne l'a fait juſqu'à préſent ; de l'enviſager ſous toutes ſes faces ; de le conſidérer enfin ſous tous ſes rapports, dans tous les remps, & chez tous les peuples dont nous pouvons avoir des notions poſitives.

L'architecture nous préſente cinq points de vue, qui n'ont jamais été conſidéres qu'imparfaitement, ou ne l'ont jamais été d'un ſeul coup-d'œil. Les cinq parties qui forment l'étendue de ſes connoiſſances, & qui ſeront celles de nos recherches, ſont *la partie hiſtorique ou deſcriptive*, *la partie Métaphyſique*, *la partie théorique*, *la partie élémentaire ou didactique*, *& la partie pratique*. Rien de de ce qui conſtitue l'enſemble de cet art, rien de ce qui peut intéreſſer l'artiſte, le philoſophe, & le curieux, ne doit échapper à cette diviſion.

La partie hiſtorique ou deſcriptive préſente un double ſujet de recherches ; c'eſt à-dire, l'hiſtoire de l'art & la deſcription des monumens. Pour la rendre auſſi complète qu'elle puiſſe être, indépendamment des articles où tous les monumens fameux de l'antiquité doivent trouver leur place, nous avons cru de néceſſité d'y joindre un travail entièrement nouveau, qui conſiſte dans la deſcription de toutes les villes antiques parvenues juſqu'à nous, & le détail exact de leurs ruines ; dans la biographie des architectes célèbres, antiques & modernes, avec des notices de leurs ouvrages. Les architectures de tous les peuples connus, quoique pluſieurs d'entre elles ſoient hors du cercle où le génie des Grecs ſemble avoir pour jamais renfermé l'art, ne joueront pas moins un rôle dans cet ouvrage. On s'eſt appliqué à donner à cette partie une étendue qu'elle n'a jamais eue, & l'on oſe ſe flatter que, ſi l'art n'y découvre point de nouvelles ſources de beauté, l'artiſte y trouvera des analogies précieuſes, & le philoſophe les rapprochemens les plus curieux.

La partie Métaphyſique, en développant l'eſſence & la nature d'un art dont les moyens ſont plus intellectuels que ceux des autres arts, embraſſe les idées d'ordre & de ſymétrie, de beauté, d'unité, de variété, d'harmonie, d'invention, &c., & nous donne lieu de rechercher & d'apprécier toutes ces notions, toujours méconnues ou confondues, ſur leſquelles on diſpute ſi ſouvent ſans s'entendre, faute de faire aux mots l'application de l'idée qui leur convient, & de donner aux idées l'extenſion néceſſaire.

La partie théorique intéreſſe toutes les eſpèces de lecteurs ; elle doit guider l'Artiſte dans ſes ouvrages, & le public dans ſes jugemens. On s'eſt appliqué à bien diſtinguer cette partie de la précédente, & à mettre, dans ſes notions limitrophes, tout le diſcernement dont elles ſont ſuſceptibles. La partie métaphyſique enviſage particulièrement l'eſſence de l'art, la partie théologique embraſſe les règles que l'art s'eſt preſcrites à lui-même. Ces règles renferment des obſervations de deux genres : celles qui ſont fondées ſur la nature de nos conceptions, & celles qui réſultent du coup-d'œil de l'expérience, & même de l'habitude. C'eſt à cette partie que ſe rapportent plus particulièrement les principes ordinaires de l'Architecture ; & les recherches qu'elle exige ſont d'une grande étendue dans un corps complet de cet art.

La partie élémentaire & didactique concerne plus particulièrement les élèves & ceux qui enſeignent l'architecture. Pour lui donner toute l'extenſion convenable, on a joint aux règles ordinaires des cinq ordres, leurs parallèles & la comparaiſon des différentes méthodes ; les meſures des plus beaux détails, les profils les plus eſtimés, &c. Cette partie traitera de l'Optique, de la Perſpective, de l'art de lever les plans ; elle comprendra enfin la définition de tous les mots techniques, & de toutes les parties conſtitutives des bâtimens.

La partie pratique embraſſe l'art de la conſtruction en grand ; elle n'aura rien de commun avec le dictionnaire de maçonnerie déjà fait, & compris dans celui des Arts & Métiers. On oſe annoncer au public un travail, en ce genre, abſolument neuf, qui comprendra tous les procédés de conſtruction des

anciens, & toutes les manières de bâtir employées dans les édifices antiques, avec des deſſins faits d'après les monumens mêmes, leſquels concourront à l'intelligence du texte. Cette partie traitera de toutes les grandes inventions modernes dans l'art de la conſtruction, de la coupe & poſe des pierres; de l'art des voûtes; du calcul des pouſſées & réſiſtances; de la conſtruction des ponts, des fondations, & de la connoiſſance général des matériaux. Tous les autres Arts relatifs à cet objet n'y trouveront place qu'autant qu'ils auront rapport à l'article. Ainſi, l'*art du Carreleur*, par exemple, n'aura de relatif à notre ſujet que les pavés de moſaïque, de compartiment, &c.

L'art du Jardinage, par les rapports qu'il a avec l'Architecture, devoit ſe trouver joint à ce dictionnaire. En l'y incorporant, & en donnant plus d'étendue qu'il n'en a eu juſqu'à préſent dans les dictionnaires qui en ont traité, on s'eſt appliqué à en connoître les vrais principes, & on a tâché d'apporter à cette partie le diſcernement & l'impartialité de jugement qu'exige un art dont les règles & le genre, quoique fondés ſur la nature, doivent varier ſuivant les pays, les climats, les ſites, les productions naturelles, & les uſages des ſociétés.

Vingt-quatrieme livraiſon.

Cette livraiſon eſt compoſée

De la Géographie ancienne, tome premier, première partie (1), *par M. Mentelle, hiſtoriographe de monſeigneur comte d'Artois.*

Du tome ſecond, deuxième partie de l'Economie Diplomatique (2).

Du tome ſecond, deuxième partie, de la Géographie moderne (3).

Du tome premier, deuxième partie, des Antiquités (4).

Et de la première partie de l'Atlas Encyclopédique.

---

(1) Imprimé chez M. Scoupe.
(2) . . . . . la Porte.
(3) . . . . . Prault.
(4) . . . . . Madame veuve Lambert.

Le prix de ces deux volumes de diſcours, ou de ces quatre parties, eſt de 24 liv. broché, & de 22 liv. en feuilles.

Le dictionnaire de Géographie ancienne, que l'on avoit d'abord eſtimé ne devoir être que de la moitié d'un volume, en comprend deux entiers. Pour prévenir à cet égard les reproches que l'on ſe croiroit peut-être, au premier aperçu, en droit de nous faire, nous allons expoſer ici une partie des raiſons que l'auteur lui-même donne de l'étendue de ſon travail.

1°. On n'a pas encore fait (excepté quelques abrégés) de dictionnaire de Géographie ancienne; & quoiqu'il s'en trouve beaucoup d'articles dans le grand dictionnaire de la Martinière, il laiſſe cependant bien des choſes à déſirer, ſoit pour l'exactitude, ſoit pour la collection des noms. « J'ai donc dû, obſerve l'auteur, me propoſer de faire ce qui n'exiſtoit pas, & ce que le public étoit en droit d'attendre; c'eſt-à-dire, un dictionnaire aſſez complet pour que tous les noms de lieux, de rivières, &c., & de peuples connus dans l'antiquité, ſe trouvaſſent dans mon ouvrage. Je me ſuis abſtenu, autant qu'il a été poſſible, de toute diſcuſſion critique, & de tout ce qui, ayant l'air de diſſertation, eût pu alonger les articles; mais j'ai tâché de compléter la nomenclature, afin de rendre l'uſage de ce livre intéreſſant pour la lecture des auteurs anciens ».

2°. A l'égard des peuples, il fait l'obſervation ſuivante. « Le dictionnaire de Politique & de Diplomatique (1), non plus que le dictionnaire hiſtorique, ne parlent pas des peuples anciens; cependant il me ſembloit qu'il eût été hors de toute convenance & de l'attente raiſonnable du public, qu'avec un corps d'ouvrage auſſi conſidérable que la nouvelle Encyclopédie, il ne fût pas poſſible de prendre, à l'aide de la Géographie, une connoiſſance générale du peuple Egyptien, Athénien, &c., des Grecs, des Perſes, &c. Les noms même de leurs provinces & de leurs villes perdent la plus

(1) Cela s'entend de ceux qui entrent dans le plan de la nouvelle Encyclopédie.

grande

grande partie de l'intérêt que l'on peut y prendre, ſi l'on ne peut en même temps s'inſtruire un peu à l'égard des peuples qui en ont été les maîtres ».

3°. Comme on ne trouve rien dans le dictionnaire de Géographie moderne, concernant celle du moyen âge, l'auteur s'eſt cru obligé de la faire entrer dans ſon plan; mais avec diſcrétion, & autant que le permettent les lumières acquiſes ſur cette partie.

4°. L'auteur a fait précéder ce volume d'un tableau, & il en donne deux raiſons; la première, c'eſt qu'il s'en trouve un dans la première édition de l'Encyclopédie, & que le public auroit pu ſe croire fondé à ſe plaindre de ce qu'on ne lui en donnoit pas dans celle-ci; la ſeconde, c'eſt que ce tableau donnoit, ſelon l'auteur, des idées imparfaites des ſubdiviſions de la Géographie. Il juſtifie ce ſentiment dans l'averriſſement qui eſt à la tête de ce premier volume.

5°. La Géographie de Ptolémée étant un des morceaux les plus curieux de l'antiquité, & ce livre n'étant pas entre les mains du commun des lecteurs, l'auteur a cru qu'il ſeroit intéreſſant de trouver à la fin des articles des grands pays, la Géographie de ce même pays, ſelon Ptolémée. Il lui eſt de même arrivé de donner quelquefois celle d'Homère, afin que l'on diſtinguât quelques époques différentes dans la Géographie des Grecs.

Malgré la peine qu'il a priſe & les ſoins qu'il s'eſt donnés, il eſt très-éloigné de croire ſon travail complet & exempt de fautes. Il invite les ſavans nationaux & étrangers à lui faire paſſer leurs remarques. « Je puis certifier, dit-il, que j'ai trop à cœur, & le bien de cet ouvrage, & la conſervation de l'eſtime que l'on a paru accorder à mes autres travaux, pour m'être rendu coupable de négligence dans la manière dont j'ai dû ſaiſir le plan de mon travail, ou de relâchement dans ſon exécution ».

Nous prions auſſi meſſieurs les ſouſcripteurs de prendre la peine de parcourir ce nouveau volume d'Antiquités, publié & rédigé par M. de Mongez, chanoine & garde des antiquités de Sainte-Geneviève. Ils y verront la manière philoſophique avec laquelle l'auteur a traité toute la partie mythologique; ils y trouveront une abondance incroyable d'articles ſur le coſtume antique, dont pluſieurs ſont des traités entiers, tels qu'*Autels*, *Bouclier*, *Cheveux*, *Chauſſure*, &c. &c. Les peintres, les ſculpteurs ne ſauroient imaginer un ſujet ſur lequel ils ne trouvent, dans ce dictionnaire les détails les plus circonſtanciés & des exemples propoſés avec profuſion.

Nous joignons à cette livraiſon l'*Atlas Encyclopédique*, contenant la Géographie ancienne, la Géographie du moyen âge, la Géographie moderne, & les Cartes relatives à la Géographie-Phyſique, par M. Bonne, ingénieur-hydrographe de la Marine, & par M. Deſmaretz, de l'académie des ſciences, quant aux planches de la Géographie-Phyſique.

La première livraiſon de cet Atlas eſt de 77 Cartes; elle contient la Géographie ancienne en 17 feuilles; les Etats formés des débris de l'Empire romain en deux feuilles; ſur la Géographie moderne, différentes Mappemondes, & les quatre parties du Monde; la France & des Cartes de détails ſur ce royaume; l'Eſpagne & le Portugal, ſuivis d'un développement ſuffiſant ſur les royaumes & états de cette péninſule; l'Italie, accompagnée de Cartes ſuffiſamment détaillées ſur les régions qui la compoſent; la Suiſſe, la Hollande, avec les Pays-Bas Autrichiens, l'Allemagne, ſuivie de Cartes particulières ſur les Cercles & les autres Etats de cet Empire; la Hongrie, la Pruſſe & la Pologne, les Iſles Britanniques, avec des Cartes particulières.

Les obſervations céleſtes de longitude & de latitude, amplement diſcutées, ont fixé dans ces Cartes l'étendue du local; on a auſſi, pour remplir cet objet, fait uſage des opérations trigonométriques, ſur les pays où l'on en a exécutés; on a même invoqué le témoignage des horloges marines ou chronomètres, dans les endroits où l'on a tranſporté de ces précieux inſtrumens: mais lorſque ces moyens ont manqué, lorſque le flambeau de l'Aſtronomie ſur-tout a refuſé

ſa lumière, on a eu recours à des combinaiſons géographiques variées, dans l'intention de fixer divers lieux qui puſſent ſervir de points de ralliement & de repos. On verra, dans l'analyſe qui accompagne cet Atlas, une eſquiſſe de ce pénible travail; on y verra auſſi la liſte nombreuſe des matériaux qu'on a conſultés.

Il eſt très-important, dans cette ſcience, de connoître exactement les meſures itinéraires des différens Peuples; car l'Aſtronomie ayant fixé deux poſitions éloignées, ce n'eſt guère que par des diſtances particulières que l'on peut placer convenablement les lieux intermédiaires. On a recherché ces meſures dans l'analyſe qui eſt à la tête de cet Atlas, juſques dans leurs élémens. On n'a pas dû s'arrêter pour cela à d'anciens pieds trouvés dans des tombeaux, dans les fondemens de ruines antiques, pieds qui ſont tous rongés par la rouille; on n'a pas dû s'arrêter à les conclure de la meſure d'anciens édifices que les ſiècles ont dégradés, & dont le temps a altéré les dimenſions; à les extraire de la capacité de conges crevaſſés (1) de vétuſté & agrandis; à les déduire des meſures priſes entre des villes, dont les diſtances avoient été évaluées en milles anciens; ces diſtances étant toujours exprimées par milles entiers, on s'expoſoit à une erreur volontaire, tantôt en plus, tantôt en moins, d'environ un demi-mille ſur chacune. D'après pluſieurs autres conſidérations de la même eſpèce, on a été porté à choiſir en général, pour le prototype de ces meſures, la longueur moyenne d'un degré du méridien. Ce type ou étalon eſt invariable, & il eſt attaché à la demeure commune des hommes.

On peut juger, par ces détails, des peines & des ſoins que l'auteur s'eſt donnés pour rendre ſon travail digne du public. De notre côté, nous n'avons rien épargné. Nos frais ont été quadruples du prix des planches qui compoſent les ſix volumes qu'on a publiés. M. André, dont la réputation eſt faite depuis long-temps pour ce genre de gravures, en a ſeul toute la direction.

Les Cartes ſur la Géographie-Phyſique, dont il n'exiſte pas une ſeule dans l'Encyclopédie *in-folio*, & que nous avons imagine de joindre à cet Atlas, offriront les formes les plus intéreſſantes des montagnes de différens ordres, celles des vallons, & de leurs ſubdiviſions; tous les détails du cours des fleuves & de leurs baſſins; les angles alternatifs de leurs oſcillations; les cataractes, les iſles, & les lacs placés au milieu de leurs lits; les divers phénomènes de leurs confluans, de leurs embouchures dans la mer, & en particulier les plages & les étangs voiſins de ces embouchures; les rivières qui ſe perdent: ces objets ſeront figurés de manière à autoriſer les différens points de la doctrine qu'on établira à leur ſujet.

D'autres Cartes préſenteront, dans les mêmes vues, la forme des iſles & de leurs côtes, ſuivant certains aſpects; leurs diſtributions par groupes ou par bandes; l'intérieur des iſles volcaniques; les golfes, avec leurs baſſins terreſtres; l'étendue & les limites des glaces circompolaires, les glacières des Alpes; la déclinaiſon de l'aimant; la direction & les variations des vents mouſſons, & autres; les volcans appartenans aux trois époques, dont l'auteur a publié les caractères diſtinctifs; les lacs des pays volcaniſés; les contours de l'Etna & du Véſuve; les centres d'éruption, avec les courans de matières fondues qui en ſont ſortis, &c. &c.

Nous ne faiſons qu'indiquer ici une très-petite partie des objets figurés dans les Cartes de la Géographie-Phyſique. L'Auteur (M. Deſmarets, de l'académie des ſciences) n'en donne pas un plus grand nombre; parce que pluſieurs de ces objets, ou ſont nouveaux, ou n'ont pas été enviſagés ſous les points de vue ſous leſquels il les préſentera dans ces Cartes.

On obſerve qu'aucune de ces cartes ne ſera hypothétique; mais que toutes repréſenteront des objets réels, des parties de la ſurface de la terre qu'on déſignera, & dont pluſieurs n'avoient point été décrites avant le travail de l'auteur.

(1) Le *conge* étoit une meſure des liquides chez les romains. Il exiſte encore quelques-unes de ces meſures.

Digitized by Google

Les deſſins de toutes les Cartes de la Géographie-Phyſique ſont actuellement faits ; ils ſont de la plus belle exécution ; on eſt occupé de la gravure.

On a joint en tête de cet Atlas le frontiſpice de l'Encyclopédie.

Cet Atlas, par la manière dont il eſt conçu & exécuté, devient partie intégrante de l'Encyclopédie. Nous croirions manquer à nos ſouſcripteurs, & ne pas remplir leur attente, ſi nous ne faiſions pas tous nos efforts pour rendre ce grand ouvrage auſſi complet qu'il eſt poſſible. Si nous exécutons exactement notre plan, on doit y trouver tout ce que les hommes ont conçu, imaginé, créé depuis que l'art d'écrire eſt inventé. Il ne doit point y avoir un ſeul mot, un ſeul objet des connoiſſances humaines ſur leſquels on ne doive trouver des détails ſatisfaiſans. Nous ne ceſſerons de le répéter, ſi le public veut rendre juſtice aux auteurs qui ſont à la tête de cette entrepriſe, qu'il prenne la peine de comparer les différentes parties qui ſont actuellement entre ſes mains, avec les matières correſpondantes de la première Encyclopédie *in-folio ;* & il ſe convaincra que preſque toutes ſont refaites à neuf, & qu'on n'a point trouvé dans l'ancienne, à beaucoup près, les ſecours ſur leſquels on devoit compter. C'eſt cette grande imperfection qui a néceſſité un plus grand nombre de volumes, & retardé la publication de pluſieurs parties. L'Encyclopédie actuelle comprendra cent mille articles plus que l'autre : la nomenclature de la premiere eſt dans un tel état d'imperfection, que l'on n'y trouve preſque jamais ce qu'on y cherche. Enfin, ſur les trente-ſix grandes parties dont l'Encyclopédie méthodique ſera compoſée, il y en a trente, & nous pourrions les indiquer, qui n'exiſtent dans aucune langue ſur le plan actuel.

Le prix de cet Atlas, ainſi que nous l'avons annoncé, ſera de 16 livres pour cinquante-cinq Cartes pour les ſouſcripteurs de l'Encyclopédie, & de 24 livres pour ceux qui n'ont pas ſouſcrit. Nous tiendrons à cet égard rigoureuſement nos engagemens, comme nous les avons tenus des deux ſouſcriptions de l'Encyclopédie. Nous obſerverons que celle à 672 livres n'a même été ouverte que ſix ſemaines, du 15 mars au 30 avril 1782. Comme il eſt dû à ces derniers ſouſcripteurs une ſomme de 79 livres, qui forme la différence de leur ſouſcription à celle du prix de 751 livres, cet Atlas, dont le prix n'eſt pas compris dans la livraiſon que nous publions aujourd'hui, ſera à compte de la ſomme que nous leur devons, ainſi que les quatre-vingt-neuf planches excédantes qui ſont dans le tome cinquième, & quatre-vingts dans le tome ſixième (1) ; nous publierons auſſi au mois de mai un beau volume de planches d'Hiſtoire naturelle, qui entrera pareillement en déduction de cette ſomme de 79 livres ; & lorſque nous publierons la dernière partie de l'Atlas, nous ferons alors le compte des planches qui le compoſeront, & celui de ce qui pourra être dû aux ſouſcripteurs à 672 livres, & nous le ſolderons, ou en argent, ou en volumes de diſcours ; de ſorte que les payemens courans continueront d'avoir lieu, pour les deux claſſes de ſouſcripteurs, juſqu'au cinquante-ſeptième volume de diſcours compris, le public devant recevoir, pour le prix de 751 liv., cinquante-trois volumes de diſcours, & ſept de planches, les tomes cinquante-quatre, cinquante-cinq, cinquante-ſix, cinquante-ſept de diſcours, devant auſſi nous être payés ſéparément ſur le pied de 11 livres, ainſi qu'il en eſt fait mention dans le proſpectus. Quant aux ſouſcripteurs à 751 livres, auxquels on délivre actuellement la première partie de l'Atlas ſans la leur faire payer, & auxquels on délivrera de même la ſuite de l'Atlas & le premier volume des planches de l'Hiſtoire naturelle, ils nous en tiendront compte lorſque nous publierons les volumes à 6 liv. Nous avons cru que cet arrangement ſeroit agréable à nos ſouſcripteurs. D'abord il leur montre l'empreſſement que nous avons de tenir nos engagemens, de les anticiper même, puiſque nous ſerions fondés à ne tenir compte de ces 79 livres que ſur les dernières livrai-

(1) Voyez le proſpectus de la vingt-unième livraiſon.

ſons ; & en remettant le payement de cet Atlas pour les ſouſcripteurs à 751 livres, à l'époque où les volumes à 6 livres paroîtront, nous aurons ſoin de le diſtribuer de manière qu'ils n'auront point à payer plus de 22 liv. par chaque livraiſon.

Quant au volume de planches qui revient *gratis* aux deux ordres des ſouſcripteurs, comme ce volume eſt relatif à des dictionnaires de ſciences, comme les Mathématiques, la Phyſique, la Chirurgie, la Médecine, &c., qui n'ont pas encore paru, ou du moins dont il n'a encore paru que quelques volumes, on ſent qu'il ne peut être publié qu'à l'inſtant même où l'on aura un aſſez grand nombre de planches relatives à ces matières, pour en compoſer un volume.

Nous publierons, dans le proſpectus de la livraiſon prochaine, l'état des payemens faits par les ſouſcripteurs, & de ce qui reſte à payer.

Vingt-cinquième livraiſon.

Cette livraiſon eſt compoſée

De la Théologie (1), *tome premier, première partie, par M. l'abbé Bergier, chanoine de l'égliſe de Paris, & confeſſeur de* Monſieur, *frère du Roi.*

Du tome ſeptième, deuxième partie de la Juriſprudence (2).

Du tome troiſième, deuxième partie, de l'Art Militaire (3).

Du tome troiſième, deuxième & dernière partie, du Commerce (4) *.

Le prix de ces deux volumes de diſcours, ou de ces quatre parties, eſt de 24 livres broché, & de 22 livres en feuilles.

« Si la partie théologique de l'Encyclopédie a tardé à paroître, nous eſpérons » que le public nous pardonnera ce retard, » lorſqu'il ſera inſtruit des difficultés que » nous avons eues à vaincre, & de l'immenſité du travail dont nous nous ſommes » trouvés chargés ».

« D'environ deux mille cinq cents articles dont cet ouvrage eſt compoſé, il y » en a au moins un quart qui manquoient » dans l'ancienne Encyclopédie, ou qui » n'avoient été traités que comme des articles de grammaire ; il a fallu les faire. » Un nombre preſque égal contenoit une » doctrine fauſſe ou ſuſpecte ; il a fallu les » corriger. Pluſieurs renfermoient des diſcuſſions inutiles, nous les avons abrégés. » D'autres étoient incomplets ; nous y avons » ajouté ce qui nous a paru neceſſaire. » Quelques-uns ont été terranchés comme » ſuperflus. Nous n'avons pas vu, par exemple, où étoit la néceſſité de faire vingt » articles de l'Arianiſme, parce que les partiſans de cette héréſie ont porté autant de » noms différens. Ainſi, à preſque tous les » égards, notre travail doit paroître abſolument neuf.

» Des trois parties qu'il embraſſe, ſavoir, » la Théologie dogmatique, la Critique » ſacrée, & l'Hiſtoire eccléſiaſtique ; la pre» mière eſt celle qui demande le plus d'at» tention, & qui renferme le plus de diſ» ficultés. Comme toute autre ſcience, elle » a ſon langage particulier, certaines expreſ» ſions conſacrées à exprimer les myſtères, » deſquelles on ne peut ſe départir ſans » s'expoſer à tomber dans l'erreur. On ne » doit pas exiger d'un Théologien qu'il » employe d'autres termes plus clairs, tirés » du langage ordinaire, ni qu'il faſſe com» prendre évidemment des vérités que Dieu » a révélées pour être crues ſur ſa parole, » quoique nous ne puiſſions pas les con» cevoir.

» Depuis près de dix-huit cents ans que » la Théologie chrétienne eſt formée, il ne » s'eſt pas écoulé un ſeul ſiècle dans lequel » elle n'ait été combattue par quelque ſecte » de mécréans ; cette ſcience eſt donc de-

---

(1) Imprimé chez M. Nyon.
(2) . . . . . M. Stoupe.
(3) . . . . . M. Cellot.
(4) . . . . . M. Laguette.

(*) On trouve à la fin de ce volume une table ordinale & raiſonnée des articles de ce dictionnaire, deſquels la lecture peut ſervir de traité élémentaire pour chaque partie du Commerce.

Digitized by Google

» venue très-contentieuſe. Comme elle conſiſte à ſavoir non ſeulement ce que Dieu » a révélé, mais comment cette doctrine » a été attaquée, & comment elle a été » défendue, il n'eſt preſque pas un ſeul article qui ne ſoit un ſujet de diſpute; un » théologien écrit donc toujours au milieu » d'une foule d'ennemis, & jamais ils ne » furent en plus grand nombre que dans » notre ſiècle. On ne doit donc pas être » étonné de nous voir continuellement aux » priſes avec les Sociniens, avec les Proteſtans, qui ont renouvelé preſque toutes » les anciennes erreurs, avec les Déiſtes & » les autres incrédules qui les ont copiés » tous. Nos maîtres en Théologie ſont les » pères de l'égliſe; nous nous croyons obligés de ſuivre leur exemple. Or ces auteurs reſpectables ont écrit, chacun dans » leur temps, contre les erreurs qui faiſoient » du bruit pour lors, & non contre celles » dont le ſouvenir étoit à peu près effacé; » il eſt de notre devoir de les imiter.

» Nous aurions voulu pouvoir placer » dès à préſent le diſcours préliminaire à » la tête de ce premier volume; mais » comme ce doit être le réſultat de tout » l'ouvrage, il ne peut être fait que quand » tous les articles ſeront achevés; & c'eſt » la partie de notre travail qui nous paroît » demander le plus grand ſoin.

» Nous n'avons pas la vanité de croire » que ce dictionnaire eſt tel qu'il devroit » être; un ſeul homme, quelque laborieux » qu'il ſoit, ne peut ſuffire à cette entre- » priſe. Ceux qui viendront après nous pourront faire mieux; il eſt plus aiſé de voir » les défauts d'un ouvrage déjà fait, que » de les éviter en le compoſant. Nous prions » ſincèrement ceux qui prendront la peine » de lire celui-ci, de nous avertir des fautes » dans leſquelles nous avons pu tomber, » afin que nous puiſſions y rémédier ou » dans l'*errata*, ou dans un ſupplément ».

Ce que dit ici l'auteur lui-même eſt extrait de l'avertiſſement qui eſt à la tête du volume, & auquel nous prions meſſieurs les ſouſcripteurs de recourir. Si cette grande entreprise éprouve des retards, ce n'eſt nullement notre faute; car nous avons le plus grand intérêt qu'elle ſoit finie très-promptement: nous ne ceſſons de prier, de ſolliciter meſſieurs les auteurs. Nous ſavons que tous ſont occupés de ce travail encyclopédique, & voici ce que l'un d'eux (M. Naigeon, auteur de la partie de la Philoſophie ancienne & moderne) nous mandoit il y a deux jours.

« Mon travail de l'Encyclopédie m'occupe uniquement, je ne penſe qu'à cela; » mes recherches, mes réflexions n'ont pas » d'autre objet: mais à meſure que j'avance, » je trouve que les modernes m'ont laiſſé » tout à faire. Il faut fermer tous leurs livres, & ne conſulter que les anciens; » c'eſt ce j'ai fait, ce que je fais, & ce que » je ferai. Si je peux achever comme j'ai » commencé, j'oſe vous promettre un ouvrage aſſez intéreſſant pour mériter l'attention du public inſtruit, ou qui déſire » de l'être.

» J'ai vu M. Deſmarets qui travaille auſſi » avec zèle & opiniâtreté. Mais ſoyez très-» ſûr qu'on ne fait rien de bien dans aucun » genre, quand on le fait vîte. Les belles » choſes ſont difficiles, dit un proverbe » grec, & ce proverbe a raiſon ».

C'eſt parce qu'on avoit voulu aller trop vîte, que nous avons été obligés de recommencer pluſieurs parties; il y a trois années qu'on auroit pu publier un volume de la Théologie. L'auteur, en avançant ſon ouvrage, s'eſt aperçu que pluſieurs articles n'avoient pas toute la perfection dont ils étoient ſuſceptibles; qu'il y avoit des omiſſions; que ſon plan pouvoit être perfectionné; il a deſiré de le recommencer, & nous avons fait, quelque dépenſe qu'il en coûtât, le ſacrifice de cette partie.

Il paroîtra l'année prochaine des volumes de la Médecine, de la Chirurgie, des Beaux-Arts, de la Muſique ancienne & moderne, de l'Architecture, des Bois & Forêts, &c. Nous eſpérons toujours que nous pourrons, à la fin de cette même année, donner un demi-volume du vocabulaire univerſel, & indiquer alors l'ordre de tous

les volumes de l'ouvrage.

Nous joignons ici le tableau des payemens faits & à faire par les ſouſcripteurs. L'état de ce qui reſte à payer, & des livraiſons à leur fournir, le public devant recevoir, pour le prix de 751 livres, cinquante-trois volumes de diſcours & ſept de planches. Les tomes cinquante-quatre, cinquante-cinq, cinquante-ſix, cinquante-ſept de diſcours devant auſſi nous être payés ſéparément ſur le pied de 11 livres, ainſi qu'il en eſt fait mention dans le proſpectus.

Quant aux ſouſcripteurs à 672 livres, comme il leur eſt dû une ſomme de 79 livres, qui forme la différence de leur ſouſcription à celle du prix de 751 livres, l'Atlas encyclopédique, dont le prix n'a point été compris dans la vingt-quatrième livraiſon, eſt à compte de cette ſomme, ainſi que les quatre-vingt-neuf planches excédantes qui ſont dans le tome cinquième, & quatre-vingts dans le tome ſixième (1). Nous publierons auſſi, au mois de mai prochain, un beau volume de planches d'Hiſtoire Naturelle, qui entrera pareillement en déduction de cette ſomme de 79 livres; & lorſque nous publierons la dernière partie de l'Atlas, nous ferons alors le compte de planches qui le compoſeront, & celui de ce qui pourra être dû aux ſouſcripteurs à 672 liv. & nous le ſolderons en volumes de diſcours ou de planches (2).

Etat des payemens faits par les ſouſcripteurs juſques & compris la vingt-quatrième livraiſon, & des volumes, tant de planches que de diſcours, publiés à chaque livraiſon.

	Souſcription.	36# 6
Ire.	livraiſon. 2 vol. de Diſcours.	22
2e.	. . . . . 1 1/2.	16 10
3e.	. . . . . 1 1/2. . . . & 1 un vol. de planches.	40 10
4e.	. . . . . 2.	22
5e.	. . . . . 2.	22
6e.	. . . . . 2. . . . & 1 vol. de pl.	35
7e.	. . . . . 2.	22
8e.	. . . . . 1 1/2.	16 10
9^e.	. . . . . 1 1/2. . . . & 1 vol. de pl.	40 10
10^e.	. . . . . 2	22
11^e.	. . . . . 2.	22
12^e.	. . . . . 1. . . . & 1 vol. de pl.	35
13^e.	. . . . . 2.	22
14^e.	. . . . . 2.	22
15^e.	. . . . . 2	22
16^e.	. . . . . 2	22
17^e.	. . . . . 0 1/2. . . & 1 vol. de pl.	35
18^e.	. . . . . 2.	22
19^e.	. . . . . 2.	22
20^e.	. . . . . 2.	22
21^e.	. . . . . 1. . . & 1 vol. de pl.	35
22e.	. . . . . 2.	22
23e.	. . . . . 2.	22
24e.	. . . . . 2.	22
25e.	. . . . . 2.	22
26e.	. . . . . 2.	22
27e.	. . . . . 2.	22
28e.	. . . . . 2.	22
29e.	. . . . . 2.	22
	* 1 1/2.	0
Total de vol. 53		Total du payement de la ſouſcription . . 751 l.

(1) Voyez pour plus de détails le proſpectus de la vingt-quatrième livraiſon.
(2) Voyez le proſpectus de la vingt-unième livraiſon.
* Ce volume & demi de diſcours paroîtra avec un volume de planches.

N. B. Il revient en outre aux deux claſſes de ſouſcripteurs un volume de planches ; mais comme ce volume eſt relatif à des dictionnaires de ſciences, comme les Mathématiques, la Phyque, la Chirurgie, la Médecine, &c., &c., qui n'ont pas encore paru, ou du moins dont il n'a paru que quelques volumes, on ſent qu'il ne peut être publié qu'à l'inſtant même où l'on aura un aſſez grand nombre de planches relatives à ces matières, pour en compoſer un volume.

Vingt-ſixième livraiſon.

Cette livraiſon eſt compoſée

Du tome troiſième, première partie, de la Géographie (1), *par M. Robert, Géographe du Roi ;*

Du tome deuxième, deuxième partie, de la Botanique (2), *par M. le Chevalier de la Mark, de l'Académie des Sciences.*

Du tome deuxième, deuxième partie, d'Hiſtoire (3), *par M. Gaillard, de l'Académie Françoiſe ;*

Et du tome troiſième, deuxième & dernière partie, de la Grammaire & Littérature (4), *par MM. Marmontel, Beauzée, de la même Académie.*

Le prix de ces deux volumes de diſcours, ou de ces quatre parties, eſt de 24 livres broché, & de 22 liv. en feuilles.

Le port de chaque livraiſon eſt au compte des ſouſcripteurs.

D'après les deux volumes maintenant publiés de la partie Botanique, le public peut juger quelle eſt l'étendue & l'intérêt du travail entrepris par M. le chevalier de la Mark. Il verra ſans doute qu'il n'exiſte ſur la Botanique aucun ouvrage qui puiſſe ſuppléer celui-ci. Il étoit devenu d'autant plus néceſſaire, que, depuis environ un ſiècle, perſonne n'avoit oſé entreprendre de donner une hiſtoire générale des plantes connues, avec des deſcriptions de toutes les eſpèces mentionnées dans cette hiſtoire. Chaque jour rendoit encore cette entrepriſe plus difficile, le nombre des eſpèces nouvellement connues augmentant de plus en plus par les découvertes conſidérables des botaniſtes modernes qui ont voyagé dans les diverſes parties du monde.

Preſque tous les genres mentionnés dans cet ouvrage ſont augmentés de quantité d'eſpèces nouvelles, dont perſonne auparavant n'avoit parlé ; eſpèces dont l'exiſtence eſt bien certifiée, & qui ſont ou vivantes, ſoit au jardin du Roi, ſoit dans les jardins des amateurs, ou sèches, ſoit dans les herbiers de cette capitale, dont on a bien voulu donner communication à l'auteur.

Ainſi, outre les nouveaux genres que contient ce demi-volume, tel que le *Fernelia*, le *Fœtidia*, le *Galedupa*, le *Germanea*, le *Sapium*, &c. ; on pourra juger des nouvelles eſpèces ajoutées aux genres déjà connus, ſi l'on prend la peine de conſulter les mots *Gnaphale*, *Euphorbe*, *Ficoïde*, *Figuier*, *Frêne*, *Fuſain*, *Gatilier*, *Germandrée*, *Giroflée*, *Globulaire*, &c. &c. Le mot *Froment* offre, ſur les variétés de froment cultivées dans diverſes contrées de l'Europe, un enſemble & des détails très-intéreſſans. Enfin on trouve, dans ce demi-volume, pluſieurs articles, ſoit ſur la Philoſophie-botanique, ſoit ſur la Phiſiologie des plantes, tels que les articles *Genres*, *Famille*, *Fécondation*, *Feuille*, *Fleur*, *Floraiſon*, *Fructification*, *Fruit*, &c.

Dans l'avis de la vingt-deuxième livraiſon qui a paru le 14 mai 1787, nous avons indiqué, avec la plus grande vérité, les cauſes qui nous ont trompés ſur le nombre de volumes de diſcours & de planches que doit avoir cette Encyclopédie, ſi l'on veut qu'elle atteigne la perfection dont elle eſt ſuſceptible, & qu'elle devienne un ouvrage véritablement utile. En parlant du dictionnaire *de Grammaire & de Littérature*, dont la dernière partie eſt compriſe dans cette vingt-ſixième livraiſon, « qui pout-

(1) Imprimé chez M. Couret.
(2) . . . . . Gueffier.
(3) . . . . . Ballard.
(4) . . . . . Demonville.

» roit, diſions-nous, indiquer, dans ces » trois volumes, les articles qu'il faudroit » ſupprimer pour les réduire à un »?

Nous le dirons avec bien plus de confiance encore aujourd'hui, que tout l'ouvrage eſt achevé, & nous invitons les ſouſcripteurs à étudier avec impartialité le double tableau méthodique qui termine ce dictionnaire. Le détail de tous les articles y eſt complet, & chacun y eſt placé de manière que la ſuppreſſion d'un ſeul romproit la chaîne des idées de l'enſemble dont il fait partie. Eh! quels ſont ces enſembles? Deux excellens traités, l'un de Grammaire, l'autre de Littérature, qui, réunis, préſentent au lecteur un cours d'humanités, caractériſé dans toutes ſes parties par la richeſſe des idées, par la préciſion des vues, par la pureté de la diction, par la clarté & l'élégance du ſtyle; mais ſur-tout par la vérité frappante des définitions, par la fécondité lumineuſe des principes, par le choix raiſonné & l'heureuſe application des exemples.

Outre un très-grand nombre d'articles neufs ou améliorés, répandus par M. Marmontel dans les trois volumes, que l'on voie ſeulement les nouveaux articles qui compoſent le ſupplément placé à la fin du troiſième, & nous ne croyons pas qu'on ſeroit fondé à ſe plaindre de ces additions, ſi néceſſaires à la perfection de l'ouvrage, le plus beau & le plus complet que nous ayons ſur la Littérature, & ſi intéreſſans par la juſteſſe & la délicateſſe du goût qui les a dictées.

Le travail de M. Beauzée n'a pas été moins conſidérable que celui de M. Marmontel. Il a ajouté aux articles précieux de M. du Marſais ſes propres obſervations; il a cherché à les lier, à les rapprocher, à les ramener aux vues du ſyſtême grammatical qu'il a adopté, & qui devoit être un dans un ouvrage tel que celui-ci.

Les figures du diſcours avoient été traitées avec une négligence révoltante dans la première Encyclopédie, la ſimple nomenclature en étoit à peine ébauchée; M. Beauzée a porté, ſur cette partie, la lumière qu'il avoit déjà répandue ſur les principes généraux des langues. Il a réduit les figures en un corps ſyſtématique; il a approfondi la nature & l'uſage de chacune d'elles, &c. &c.

Les articles de ſupplément inſérés à la fin du troiſième volume, & qui auront lieu néceſſairement pour pluſieurs parties de cette Encyclopédie, ſeront repris dans leur ordre dans le Vocabulaire univerſel, qui terminera ce grand ouvrage; & comme c'eſt à ce Vocabulaire que le lecteur devra recourir, lorſqu'il aura beſoin de chercher un mot; ces articles ne pourront lui cauſer aucun embarras.

P. S. Nous eſpérions pouvoir joindre à cette livraiſon, le premier volume des planches d'Hiſtoire Naturelle; mais il ne pourra paroître qu'avec la livraiſon ſuivante: il ne manque que quatre planches pour le compléter (1). Cette première livraiſon des planches d'Hiſtoire Naturelle ſera donnée *en compte* aux deux ordres de ſouſcripteurs. La ſeconde partie de l'Atlas paroîtra auſſi cette année, & ſera pareillement donnée *en compte*. Les ſouſcripteurs nous doivent en outre 90 planches excédantes du tome V^e.; & 80 planches, pareillement excédantes, du tome VIe. Nous en avons fait mention dans les avis particuliers, lorſque ces volumes ont paru. A l'inſtant où la dernière partie de l'Atlas paroîtra, nous ferons le compte de tous ces objets, & ſi ce qui pourra être redu aux Souſcripteurs pour les 79 liv. qui forment la différence de leur ſouſcription à 672 liv. à celle de 751, ne peut pas être balancé par un volume de Diſcours, il ſera ſoldé en argent; de ſorte que les payemens courans continueront d'avoir lieu, pour les deux claſſes de Souſcripteurs, juſqu'aux quatre dernières livraiſons des volumes de Diſcours. Nous avons cru que cet arrangement ſeroit agréable aux Souſcripteurs. D'abord il leur montre l'empreſſement que nous avons de tenir nos engagemens, de les anticiper même; car le volume de planches d'Hiſtoire Naturelle &

(1) On peut le voir tout tiré, hôtel de Thou, rue des Poitevins.

la ſeconde partie de l'Atlas devant paroître cette année : ils ſeront, par ce moyen, acquittés des 79 liv. beaucoup plutôt qu'ils ne l'auroient été en volumes de Diſcourr. Il doit d'ailleurs être indifférent aux Souſcripteurs d'être payés de ces 79 liv. en volumes de planches, ou de Diſcours.

Quant aux ſouſcripteurs à 751 liv. qui nous doivent les planches excédentes des tomes V & VI, qui nous devront l'Atlas & la 1ere. livraiſon des planches d'Hiſtoire Naturelle, ils nous les ſolderont en quatre payemens, lorſque nous ſerons prêts à publier les quatre dernières Livraiſons de l'Encyclopédie : ce ſera l'objet d'un compte particulier qui ſera fait alorr.

Nous croyons devoir leur faire obſerver que les planches de l'Atlas ne leur reviennent qu'à cinq ſous quelques deniers, & nous pourrions indiquer des ouvrages modernes du même genre & d'un plus petit format, dont les carres coûtent 12 & 15 ſols. Nous devons encore ajouter que cet Atlas n'eſt point une ſimple réduction de cartes géographiques qui ſont entre les mains du Public ; c'eſt un Ouvrage neuf, d'un des plus célèbres Géographes de la Capitale, de M. Bonne, hydrographe de la Marine. Les cartes de la Géographie phyſique, qui doivent le compléter, n'exiſtent nulle part.

Il paroîtra cette année des volumes de la Médecine, de la Chirurgie, des Beaux-Arts, de la Muſique ancienne & moderne, de l'Architecture, des Bois & Forêts, &c. Pluſieurs grandes parties ſeront auſſi terminées, comme la Juriſprudence, la Marine, les Mathématiques, la Géographie, &c. &c.

Époques où ont paru les ving ſix premières livraiſons de l'Encyclopédie.

La 1ere.....	novembre.....	1782.
La 2e.....	janvier	1783.
La 3e.....	avril.....	
La 4e.....	août.....	
La 5e.....	octobre.....	
La 6e.....	décembre.....	
La 7e.....	février	1784.
La 8e.....	mai	
La 9e.....	juillet.....	
La 10e.....	août.....	
La 11e.....	octobre.....	
La 12e.....	février	1785.
La 13e.....	mai	
La 14e.....	août.....	
La 15e.....	octobre.....	
La 16e.....	décembre	
La 17e.....	février.....	1786.
La 18e.....	mai.....	
La 19e.....	août	
La 20e.....	octobre.....	
La 21e.....	décembre	
La 22e.....	mai.....	1787.
La 23e.....	juillet	
La 24e.....	octobre.....	
La 25e.....	décembre.....	
La 26e.....	avril	1788.

Digitized by Google

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

LA PEINTURE EST UN ART LIBÉRAL.

Si l'on cherche à démêler le germe des Arts libéraux dans la nature de l'homme individuel, on l'appercevra dans une néceſſité indiſpenſable à chacun de nous d'exprimer, de déſigner, & dans un penchant également général d'imiter ce qui frappe nos ſens.

Cette néceſſité & ce penchant paroiſſent réſulter de notre conſtitution phyſique & morale, & il ſemble que la conſervation de notre exiſtence y eſt attachée, puiſque ſi nous n'étions pas organiſés de manière à exprimer extérieurement ce que nous reſſentons intérieurement, à imiter par des ſignes ou des repréſentations ce que nous voulons faire entendre & à le déſigner, nous manquerions de moyens pour provoquer l'aſſiſtance de nos pareils, qu'il nous eſt indiſpenſable de demander & de nous accorder les uns aux autres.

La néceſſité ainſi que le penchant dont je viens de parler exiſtent donc dans tous les hommes; ils s'y ſoumettent & s'y laiſſent entraîner, ſoit par inſtinct, ſoit avec intention, & ils ſe ſervent pour cela des moyens que leur fournit leur intelligence.

Les principes de la néceſſité d'exprimer & de déſigner, & celle du penchant à imiter, auxquels il nous eſt permis d'atteindre ſans qu'il nous ſoit poſſible d'aller plus loin, ſont ce que nous nommons ſenſations & ſentiment; les premières attachées à l'inſtinct, le ſecond à l'intelligence, mais dont les manifeſtations s'opèrent, premièrement:

Par des mouvemens ou action du corps, & par les ſons que nous avons la faculté d'articuler. Nous y joignons enſuite ceux que nous parvenons à moduler:

Par les formes que nous ſavons donner à pluſieurs matières flexibles ou dures, pour les rendre imitatives & expreſſives.

Par les diſpoſitions ingénieuſes & ſignificatives que nous employons pour diſtinguer les bâtimens & conſtructions de toute eſpèce qu'exigent nos uſages & ſur-tout nos inſtitutions.

Enfin par les couleurs que notre intelligence & notre adreſſe trouvent les moyens d'appliquer & de fixer ſur différentes ſurfaces plattes, de manière à imiter, à déſigner & à exprimer.

L'emploi que les hommes réunis en ſociété font de ces ſix moyens, conſtitue ſix eſpèces de langage.

Dans ces langages l'expreſſion & l'action de déſigner appartiennent à nos facultés les plus ſpirituelles, étant le plus ſouvent l'effet immédiat & inſtantané du ſentiment.

Mais il eſt des imitations qui s'opèrent par des moyens lents; elles entraînent avec elles un méchaniſme qui affoiblit ſouvent l'influence rapide du ſentiment.

On diſtingue les imitations par le caractère qui y domine le plus, & c'eſt de-là qu'on peut appeller, quoique la dénomination ne ſoit pas parfaitement exacte, les unes imitations libérales, les autres imitations ſerviles & méchaniques.

Celles qu'on nomme libérales, ſont les plus ſuſceptibles de perfection, en raiſon de ce que l'expreſſion libre & ſpirituelle y a plus de part.

Les autres ſont d'autant plus méchaniques, que l'imitation ſervile & lente y domine plus & s'oppoſe davantage à l'influence prompte du ſentiment.

Ces combinaiſons ou mêlanges d'expreſſion libre & d'imitation aſſervie, de libéral & de méchanique, ſont infinis dans les Beaux-Arts.

Il eſt néceſſaire de conſidérer maintenant que les hommes ſont doués de deux facultés fort diſtinctes par les caractères différens qui leur ſont propres.

Ces deux facultés ſont l'imagination & le jugement, diſtribués à chacun de nous en différentes doſes & mêlés enſemble en différentes proportions.

Les hommes dans leſquels l'imagination eſt abondante ſont plus propres à l'expreſſion ſpirituelle, ceux qui ſont moins doués d'imagination ſont plus propres à l'imitation ſervile.

Mais pour que les premiers portent les Arts vers leur plus haute perfection, il eſt néceſſaire que des idées libres, grandes & élevées ſe ſoient établies & répandues dans les ſociétés, & que ces idées unanimement convenues & généralement reſpectées, ayent acquis une exiſtence durable.

Il faut même que ces idées inſpirent aux hommes, & ſurtout à ceux qui exercent ſpécialement les Arts, de vifs deſirs d'obtenir les louanges du plus grand nombre, ou du nombre le plus choiſi, & de mériter un ſouvenir perpétué de ſiècle en ſiècle après eux.

Trois grandes & univerſelles inſtitutions peuvent opérer ces effets dans la plus grande étendue, elles ſeules ſont capables de répandre & de produire des idées ſublimes, elles ſeules portent au plus haut dégré les deſirs de louanges & de gloire ſi puiſſans ſur les hommes qui ſont doués d'une imagination prédominante.

Ces grandes inſtitutions qui ne manquent pas de s'établir, quoique ce ſoit avec des différences, dans toutes les ſociétés qui s'organiſent, ont pour principes les ſentimens d'admiration, d'enthouſiaſme & de vénération qu'excitent en nous ceux de nos pareils, que des perfections ou des qualités extraordinaires diſtinguent particulierement.

Secondement, les ſentimens religieux qu'inſpirent aux hommes ou la conſcience de leur foibleſſe, ou les prodiges, & les révélations.

Troiſièmement, les attachemens profonds & ſuſceptibles d'exaltation que les hommes prennent pour les ſociétés dont ils ſont partie, & avec leſquels ils s'identifient.

Lorſque ces ſentimens ſe communiquent & deviennent unanimes à un certain point, il en réſulte des manifeſtations qu'on appelle cultes, & qu'on peut diſtinguer ſous les noms d'héroiques, de religieux & de patriotiques.

Ces manifeſtations ne peuvent s'opérer & les cultes tomber ſous les ſens que par les moyens que procurent les Beaux-Arts, ou langages libéraux que j'ai énoncés, c'eſt-à-dire, par le langage de mouvement que j'appelle pantomime, par la parole, par les ſons modulés qu'on appelle muſique, enfin à l'aide de la Peinture, de la Sculpture & de l'Architecture; & ces Arts à leur tour ne peuvent acquérir les plus grandes perfections dont ils ſoient ſuſceptibles que par l'aſcendant des inſtitutions & les fortes impulſions qu'elles ſont capables de nous donner.

Maintenant je vais retracer le tableau des ſix Arts, pour faire appercevoir une différence eſſentielle qui les partage pour ainſi dire en deux claſſes.

Tableau des ſix Arts ou langages libéraux, avec la différence qui diſtingue trois d'entre eux des trois autres.

Arts ou Langages dont les productions ſont tranſitoires ou inſtantannées.

Art de la Pantomime..... Langage d'action.

Art de la Parole..... Langage des ſons articulés.

Art de la Muſique ..... Langage des ſons modulés.

Arts ou Langages dont les productions ſont fixes & durables.

Art de la Sculpture..... Langage par l'imitation des formes de tous les objets viſibles & palpables.

Art de l'Architecture.... Langage par le moyen des diſpoſitions ingénieuſes & ſignificatives dont les conſtructions ſont ſuſceptibles.

Art de la Peinture..... Langage par le moyen des couleurs, diſpoſées & appliquées avec intelligence & intention ſur des ſurfaces unies.

La différence que je viens de déſigner (différence très-importante à conſidérer) conſiſte d'une part dans l'inſtantancité d'exiſtence,

De la Pantomime.

De la Parole.

Et de la Muſique.

De l'autre part, dans la fixité & la durée

De la Sculpture.

De l'Architecture.

Et de la Peinture.

En effet, l'action des parties extérieures du corps dans la Pantomime, ainſi que le mouvement des organes intérieurs dans la Parole & dans le Chant, ceſſent preſqu'à l'inſtant qu'ils ſont produits, & ne laiſſent aucune trace.

Mais auſſi ce mouvement, cette action des parties & des organes, bien que phyſiques, égalant preſque la promptitude du ſentiment approche (autant que cela eſt poſſible à la matière) de ce que nous nommons opérations de l'eſprit.

D'un autre côté, ſi les ouvrages de la Sculpture, de l'Architecture & de la Peinture, dont une matière quelconque eſt partie conſtituante, demandent pour ſe produire une lenteur, & offrent enſuite une immobilité qui ſemble différer abſolument de toute action purement ſpirituelle; d'un autre côté, (dis-je) l'influence que peut avoir ſur eux l'eſprit de ceux qui les compoſent, s'y manifeſte bien plus long-tems, puiſque l'action, la parole & le chant n'imitent & n'expriment que pendant un inſtant; au lieu que la Sculpture, l'Architecture & la Peinture peuvent parler pendant pluſieurs ſiècles.

Il doit réſulter & il réſulte en effet de cette différence & de la nature intelligente & ingénieuſe de l'homme, qu'auſſi-tôt qu'il s'occupe à perfectionner les Arts, il s'efforce de donner, autant que cela lui eſt poſſible, aux productions mobiles & tranſitoires la durée qui leur manque, & à celles qui ſont fixes & durables, le mouvement dont elles ſont privées, ou ce qui peut en rappeller l'idée.

Cependant (comme je l'ai dit) l'influence des ſentimens qui produiſent les grandes inſtitutions eſt ce qui ſeul peut porter les Arts ou langages libéraux aux perfections & aux beautés ſublimes, parce que l'élévation & la ſorte d'unanimité d'idées dont les grandes inſtitutions ſont ſuſceptibles, ont ſeules la puiſſance d'affranchir la beauté & la perfection d'une ſervitude où les retiendroit, ſans cela, l'opinion particulière que chacun ſe croiroit en droit d'en avoir; ainſi plus les grandes inſtitutions s'élévent à la hauteur où elles peuvent atteindre, plus elles peuvent porter les Arts à la ſublimité; plus les grandes inſtitutions s'affoibliſſent, ſe corrompent, ſont imparfaites, ſont incohérentes entre elles, plus les Arts retombent dans la ſervitude de la perſonnalité; parce qu'alors chacun reprend de plus en plus le droit d'être juge abſolu des perfections qui n'ont plus de modèle fixe & ſur leſquelles il ne peut plus y avoir d'unanimité.

Ce jugement perſonnel abſolu, que je nommerai deſpotiſme d'opinion, eſt donc ce qui dégrade les Arts en les aſſerviſſant, comme le deſpotiſme de puiſſance dégrade les hommes en les rendant eſclaves.

Si ces principes ſont vrais, (& je les crois tels) c'eſt la perſonnalité excluſive qui produit le mauvais goût, comme elle produit la plus grande partie des déſordres moraux. Qui pourroit en effet nier que l'orgueil & ſon faſte, les voluptés déſordonnées & leurs délires, le déſœuvrement & ſes caprices inquiets, tous attachés à cette perſonnalité dont je parle, ne ſoient en tous tems & en tous lieux pour les Arts ainſi que pour les mœurs, des ſources abondantes d'égarement & de corruption?

Mais lorſque l'influence de ces égaremens qui, dans les nations étendues & floriſſantes, paroit inévitable d'après la conſtitution générale des choſes humaines, entraîne les Arts ainſi que les mœurs vers leur décadence, ne reſte-t'il aucune reſſource qui en retarde la chute?

Il en eſt une; elle s'oppoſe à un aſſez grand nombre d'erreurs & d'imperfections, elle ſuſpend les funeſtes effets du mauvais goût; & cette reſſource eſt l'intérêt perſonnel lui-même, mais éclairé, réfléchi & le mieux entendu poſſible. Cependant quelque bien qu'il puiſſe opérer à cet égard, ce ſeroit s'abuſer que d'en attendre l'élévation d'idées & les effets ſublimes que les Arts obtiennent des grandes inſtitutions; parcequ'indépendamment de l'enthouſiaſme qui n'eſt propre qu'à elles, qu'elles ſeules peuvent allumer & attiſer, il faudroit ſuppoſer dans la plupart des hommes une étendue de connoiſſances & de lumières qui n'eſt le partage que du plus petit nombre. En effet, il n'eſt que trop facile d'obſerver à chaque inſtant combien peu d'hommes ſont capables de démêler avec juſteſſe ce que demande leur véritable intérêt, même dans les cir-

Digitized by Google

conſtances les plus importantes pour eux. Mais il n'en eſt pas moins vrai (relativement aux Arts) que nombre de productions peuvent être dirigées par le ſeul intérêt perſonnel à une perfection & à des beautés que j'appellerai de convenance.

Cet effet provient de ce qu'il s'établit des relations naturelles ſi indiſpenſables entre les formes (par exemple) & l'uſage d'une infinité d'objets de tout genre, que de ces ſeules relations peut émaner une perfection ou une beauté qui leur convient.

L'ouvrage, de quelque genre qu'il ſoit, dont les formes ou les embelliſſemens contrarient la deſtination, contrarie par-là tellement l'intérêt perſonnel de celui à qui l'uſage en eſt deſtiné, qu'il ſe trouve intéreſſé & ſouvent même contraint à le rectifier & à le perfectionner, juſqu'à ce que la facilité de s'en ſervir ſoit le plus complettement d'accord, & le plus artiſtement combiné qu'il eſt poſſible, avec l'agrément dont il eſt ſuſceptible.

C'eſt ainſi que d'autres relations indiſpenſables entre les hommes les forcent d'adopter des conventions qui ſuppléent à quelques égards aux principes moraux lorſqu'ils s'altèrent.

Si les Arts n'ont jamais été conſidérés de cette manière, c'eſt qu'on les a regardés ſéparément les uns des autres & comme produits ou inventés au hazard, ſans leur croire de deſtination univerſelle & abſolue ; au lieu qu'ils doivent être obſervés comme ayant une origine univerſelle & comme deſtinés par leur nature à des inſtitutions indiſpenſables parmi les hommes, de manière que les inſtitutions ne peuvent ſe paſſer des Arts, & que les Arts, pour atteindre leurs perfections ſublimes, ne peuvent ſe paſſer des inſtitutions ; ſi l'on deſiroit une preuve de cette influence des inſtitutions ſur les Arts, & des Arts ſur les inſtitutions, quel eſt l'homme inſtruit qui, d'après les élémens que je viens d'expoſer, n'a pas fixé déjà ſes regards ſur les beaux jours & ſur les chefs-d'œuvres de la Grèce ?

Il a exiſté une nation placée ſous un ciel favorable, pourvue d'un idiôme harmonieux, énergique & riche, qui honora comme objet de ſon culte religieux des êtres qu'elle ſuppoſa doués de différentes perfections, ou diſtributeurs de différens bienfaits ; elle unit, dans ce qui avoit rapport à ce culte, les beautés de la nature au ſublime des ſentimens & à la fineſſe des allégories les plus capables d'élever l'eſprit & de charmer les ſens.

Combien les langages de cette inſtitution n'ont-ils pas dû produire d'expreſſions énergiques, de déſignations ingénieuſes & d'imitations ſublimes !

Il appartenoit encore à cette Nation admiratrice des perfections les plus grandes, de ſe permettre la plus noble des illuſions : elle penſa que les hommes ſupérieurs à leurs ſemblables, par des qualités & des vertus, pouvoient, pour récompenſe de s'être élevés vers la Divinité, être admis à en partager les honneurs, & elle déifia ſes héros. La Religion des Grecs rendit reſpectables, en les conſacrant, leurs images déjà intéreſſantes, & l'apothéoſe excita & autoriſa les Arts à revêtir l'humanité de cette beauté qu'on appelle idéale & ſublime, qui diviniſe, ſi l'on peut parler ainſi, les formes humaines.

Pour ajoûter à ce concours de deux inſtitutions rapprochées ſi heureuſement pour les Arts, n'oublions pas que ces mêmes peuples brûlerent de l'amour de la liberté & de celui de la patrie ; ſentimens qui, de quelque façon qu'ils ſoient conçus, rendent toujours les ames d'un grand nombre d'hommes énergiques, leurs qualités ſupérieures & leurs vertus éclatantes.

En effet, les inſtitutions patriotiques des Grecs qui différoient entr'elles, avoient toutes pour objet de faire participer chaque membre à l'intérêt du corps, & de fonder l'illuſtration générale ſur les vertus & les talens de chacun.

C'eſt d'après ces grandes idées que les talens furent en quelque ſorte déifiés eux-mêmes; on vit honorer enſemble les Dieux, les Héros, les Artiſtes, & dans les jeux célèbres où ſe raſſembloient des nations jalouſes les unes des autres, des nations, ſouvent ennemies, brillèrent du plus vif éclat, l'enthouſiaſme & la gloire, principes & fins, ſource & récompenſe des actions ſurnaturelles, des ſentimens & des productions ſublimes.

L'action & la réaction réciproque des grandes inſtitutions portèrent donc les Beaux-Arts, qui vraiement étoient leurs langages, à des perfections qu'on admire depuis cette époque ſans les atteindre.

Les inſtitutions dont j'ai parlé, ont changé ainſi que l'ordre des choſes & des idées. Sans entrer dans des détails qui ne peuvent avoir place ici, mais qui ſeront développés dans un ouvrage dont je m'occupe, je ferai ſeulement obſerver que ces Arts libéraux, ces Beaux-Arts ne ſont plus guère appellés que des Arts agréables.

Il faut donc paſſer à des notions adaptées à notre tems & à nos mœurs.

Nos Arts exigent un mêlange de raiſonnemens & d'operations; c'eſt par ces moyens que ceux qui les exercent s'efforcent de produire des ouvrages agréables & quelquefois utiles.

De la première de ces deux idées naît un ſentiment mêlé d'intérêt & de curioſité; & voici le raiſonnement qui ſe préſente.

L'intelligence eſt ſenſiblement marquée dans une ſuite méthodique d'opérations: motif d'intérêt. De ces opérations réſultent des ouvrages agréables & utiles: motif de plaiſir & d'eſtime.

De plus ces ouvrages ſont ſpécialement des imitations animées par l'expreſſion, ou des déſignations ingénieuſes, motifs d'une curioſité qui tend à juger à quel dégré de perfection ils imitent, ils déſignent & ils expriment.

Voici maintenant la marche élémentaire & pratique des Arts.

Une ſuite de raiſonnement indiſpenſable à toute production qui doit annoncer une intention méditée, forme la théorie de chacun des Arts.

L'ordre de leurs opérations en conſtitue la pratique.

La Théorie commence aux premières obſervations faites & rangées avec ordre ſur l'objet dont l'Art s'occupe.

La Pratique commence aux premiers procédés néceſſaires & employés à l'exécution de l'ouvrage.

La Théorie & la Pratique doivent ſe diriger de concert au terme où l'exécution eſt complette; & mieux leur marche eſt combinée pour s'aider mutuellement, plus l'exécution a de ſuccès.

Le Recueil Alphabétique des Notions ſur la Peinture que précède ces Notions générales, ſera principalement conforme aux élémens que je viens d'expoſer; cependant j'ai penſé qu'il ſeroit utile encore de rappeller, quand l'occaſion s'en préſenteroit, l'Art & les Artiſtes aux plus hautes perfections. J'ai rapproché ſouvent pour cela les ſix Arts des uns des autres, parce qu'ayant la même origine & la même deſtination, ils doivent avoir un nombre de règles communes. Enfin j'ai aſſocié la Morale aux Arts, parce que leur plus grand avantage ſeroit de ne jamais s'en ſéparer.

Digitized by Google

Il me reſte à dire quelque choſe de deux circonſtances qui influent eſſentiellement ſur l'éclat & les progrès des Arts ; l'une eſt la température des climats, l'autre la privation & le ſecours du langage écrit.

Je ſuis loin d'établir ſur les degrés nuancés des températures, ceux du perfectionnement de l'intelligence humaine : cette baſe ſyſtématique a déjà plus d'une fois égaré la Philoſophie & ne peut ſupporter l'édifice d'une Théorie convainquante, à cauſe de la multiplicité infinie des circonſtances acceſſoires qui s'y mêlent ; mais les raiſonnemens & les faits me ſemblent d'accord, pour convaincre que les rigueurs extrêmes du froid, ou les ardeurs exceſſives des climats brulans, ſont des obſtacles phyſiques infiniment contraires aux développemens & aux progrès des Arts, parce qu'elles le ſont à la perfection de l'organiſation des corps, ainſi qu'à l'exercice & à la promptitude des facultés & des mouvemens de l'ame.

Paſſons à l'influence du langage écrit ſur le perfectionnement des Arts.

Les hommes deſtinés à ſe réunir par la néceſſité & par tous les avantages qu'ils trouvent en des ſecours mutuels, ne peuvent pas plus s'abſtenir de ſe communiquer leurs affections réciproques, que leurs beſoins.

Les premiers moyens que leur fournit l'inſtinct, leur deviennent bientôt inſuffiſans, & la Pantomime appelle le langage articulé par des incitations tellement irréſiſtibles, que nous n'avons pas connoiſſance que des hommes raſſemblés, ſoient reſtés muets.

Mais lorſqu'il s'agit d'étendre cette néceſſité de progreſſion juſqu'à l'établiſſement d'un langage écrit, une quantité d'exemples atteſtent ſur la ſurface de la terre que les mouvemens & les ſons articulés peuvent ſuffire pendant pluſieurs ſiècles aux hommes vivans en ſociété.

Des Nations nombreuſes ſe contentent donc des premiers moyens pour ſe tranſmettre mutuellement leurs beſoins & leurs conceptions; ils geſticulent, ſe parlent & n'écrivent pas ; les manifeſtations de leurs affections, de leurs deſirs, de leurs volontés, de toutes leurs idées, enfin, s'évanouiſſent avec l'air & les mouvemens qui les font connoître, & les ſouvenirs qui leur en reſtent reſſemblent aux traces imprimées ſur un ſable mobile.

Les principes & les procédés de leurs Arts & de leurs induſtries, aſſujétis au même ſort, dépendent donc alors abſolument de la tradition orale & d'une réminiſcence fugitive de ſa nature. Auſſi les dépoſitaires des notions acquiſes ſont-ils expoſés à les perdre par l'oubli, ou à les altérer, en les tranſmettant imparfaitement à d'autres qui trop ordinairement joignent à des erreurs déjà reçues, celles qui leur ſont propres.

Cette ſeule tradition orale & ces réminiſcences ſi peû aſſurées, ne peuvent donc pas faire parvenir les Arts libéraux aux perfections qui demandent des enchaînemens de principes théoriques, de moyens pratiques & d'obſervations. Ces objets ne peuvent avoir d'exiſtence conſtante que dans les tems où l'homme a ajouté à l'un des Arts tranſitoires la fixité qui lui manquoit, en inventant des ſignes durables de la penſée ; mais ce ſecours indiſpenſable, pour tranſmettre fidèlement & perfectionner les obſervations & les raiſonnemens, n'a-t'il pas auſſi des inconvéniens pour les Arts ? Il en a ſans doute, & le ſort fatal de l'intelligence humaine eſt de ne pouvoir éviter que preſque tous les objets qu'elle perfectionne, ne lui deviennent nuiſibles, après leur avoir été profitables.

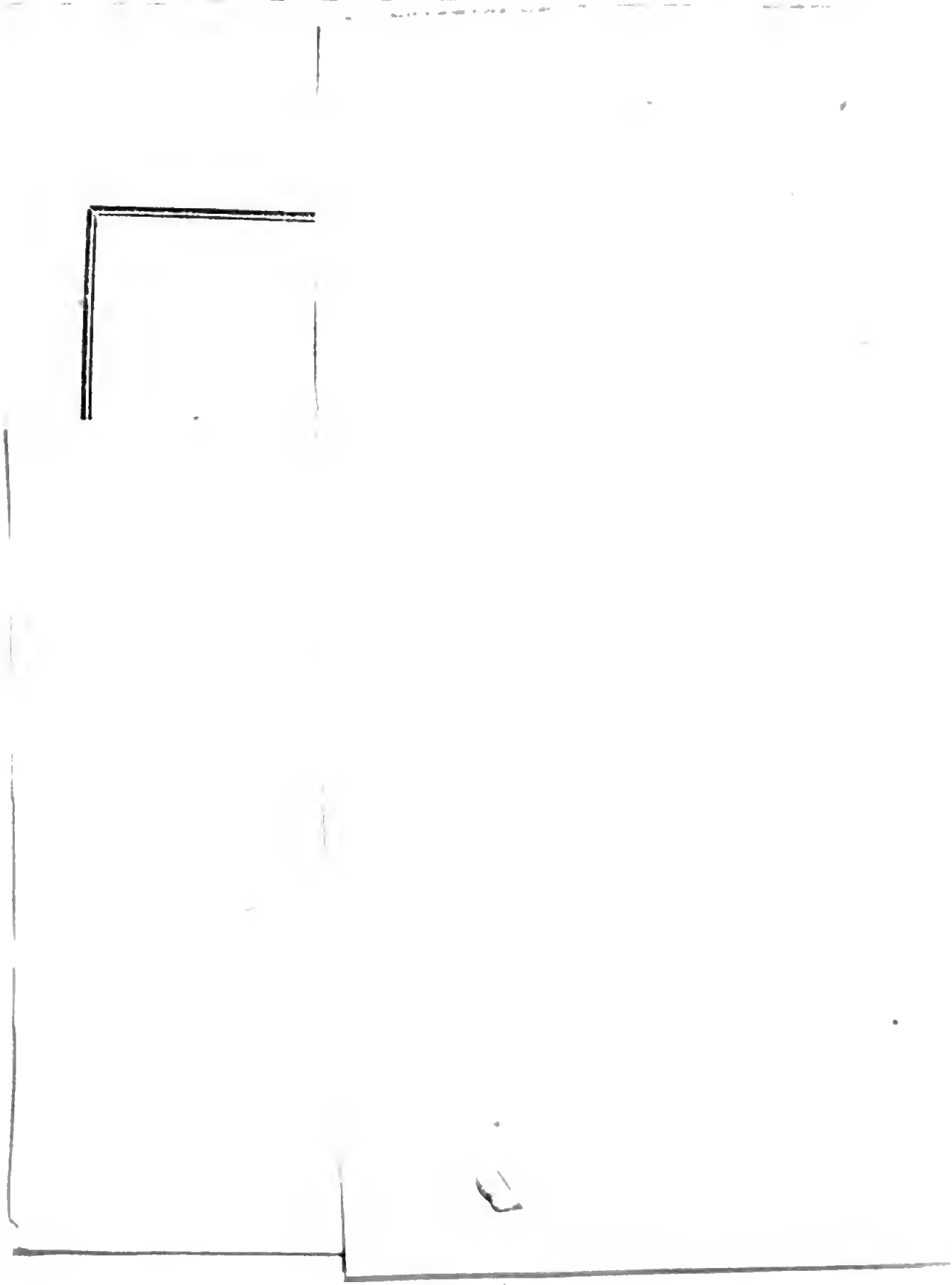
L'induſtrie très-perfectionnée produit le luxe, & les richeſſes multipliées la cupidité. L'Ecriture qui tranſmet les vérités, tranſmet les erreurs ; ce qu'on appelle

l'eſprit, combat pour les unes ou pour les autres avec les mêmes armes ; les paradoxes & les doutes s'établiſſent, & il ne reſte enfin d'inaltérable que ce qui eſt ſoumis à des démonſtrations rigoureuſes.

Plus leurs perfections ſeront dénuées de l'influence des grandes inſtitutions, plus ils ſeront donc obligés de s'appuyer fortement ſur les baſes que leur gardent toujours les ſciences exactes.

Ainſi ce qui peut ſoutenir la Peinture, en ſuppoſant qu'elle ne fût plus regardée que comme un Art de pur agrément, ce ſont les démonſtrations de l'Anatomie, de la Perſpective & de la Pondération, ſciences poſitives & démontrées qui ſont ſes baſes inaltérables.

On peut appercevoir, ſi l'on jette les regards ſur le Tableau qui ſuit, la place que tiennent les Sciences dans le ſyſtême général de l'Art de Peindre, ainſi que les autres parties Libérales & Méchaniques qui forment ſa conſtitution.



Digitized by Google

Digitized by Google

ACADÉMIE, (ſubſt. fém.) Ce qu'on appelle en langage d'Artiſte, une *académie*, eſt l'imitation d'un modele vivant deſſiné, peint, ou modelé. Cette imitation a pour objet d'étudier particuliérement les formes & l'enſemble du corps humain, de s'exercer à ces études, ou de ſe préparer à quelque ouvrage projetté.

On dit *deſſiner*, *peindre*, *modeler* une *académie*. Les Eleves qui ſe deſtinent a la Peinture ou à la Sculpture, & les Artiſtes meme qui profeſſent ces Arts deſſinent ou modelent ces imitations de la figure humaine dans les atteliers & dans les écoles Académiques.

On y diſpoſe la lumière du jour, ou celle des lampes, convenablement pour cet objet.

Les Maitres de l'Art placent un homme nud, dans une attitude qu'il garde pendant un eſpace de temps proportionné à la gene plus ou moins grande qu'on lui occaſionne.

Dans les Écoles publiques, les Deſſinateurs, aſſis ſur des gradins, comme dans un amphithéatre, s'exercent à ſaiſir le trait, l'enſemble & l'effet que préſentent les Modèles. Les Profeſſeurs qui préſident à cet exercice, dirigent les Elèves par des conſeils & corrigent les études qu'ils ſoumettent à leur cenſure.

C'eſt, ſans doute, du lieu où ſe font habituellement ces ſortes d'études qu'elles ont emprunté le nom d'*académies*; cette dénomination eſt un exemple des mots qui prennent dans le langage particulier d'un art, un ſens abſolument différent de celui qu'ils avoient & qu'ils conſervent dans la Langue générale.

Une bonne *académie* eſt celle qui eſt exécutée avec *un faire facile*, ſans négligence; *une correction fine*, ſans ſéchereſſe & ſans maigreur; *une touche reſſentie* avec juſteſſe; *du goût* ſans maniere, & *un travail* plus ou moins ſoigné, ſans être *peiné* ni *froid*.

L'objet du Peintre étant de parvenir à exécuter l'imitation de la figure à l'aide de la broſſe & des couleurs, s'il s'accoutume à deſſiner d'une manière pénible, il ſera embarraſſé, lorſqu'il lui faudra employer la broſſe chargée de couleurs; car ce moyen lui ſemblera moins facile, moins commode & moins précis que ne l'eſt l'uſage des crayons.

Si, lorſqu'il s'exerce au deſſin, il eſt indécis, *négligé dans ſon trait & dans ſes formes*, il ſera bien plus indéterminé, bien moins correct encore, lorſqu'il ſe trouvera embarraſſé par la couleur & par le *maniement du pinceau*.

S'il eſt peſant, affecté, manieré, ces défauts deviendront plus ſenſibles dans ſa façon de peindre. S'il ne s'efforce pas d'acquérir, en deſſinant, une propreté & un ſoin néceſſaires à l'agrément de ſes ouvrages, il ſera ſujet à ſalir ſes teintes & ne parviendra peut-être jamais à leur conſerver la fraîcheur & l'éclat qu'elles doivent avoir pour approcher de la nature.

Si, par un exces contraire, le ſoin & la propreté dans ſes deſſins alloient juſqu'à la froideur, il ſeroit à craindre avec raiſon qu'il n'eût une maniere léchée qui flatte aſſez généralement les yeux, ſans ſatisfaire l'eſprit, & ſans toucher l'ame.

Enfin, l'Elève deſſinateur doit faire entrevoir dans ſes *académies*, le ſyſtême qu'il ſuivra lorſqu'il ſera Peintre.

Il doit donc avoir préſentes dans l'eſprit la liaiſon & la relation des moyens qu'il emploie, avec ceux qu'il lui faudra employer.

Il eſt néceſſaire, par cette raiſon, qu'en deſſinant il cherche à indiquer, autant qu'il eſt poſſible, juſqu'à l'effet de la couleur qu'il a devant les yeux, ainſi que la touche qu'il doit employer bientôt à l'aide du pinceau.

On peut procéder de pluſieurs manières pour deſſiner une *académie*; mais les moyens qui ont plus d'affinité avec le but où tend l'Artiſte, doivent être préférés.

L'uſage des papiers colorés en bleu ou en gris, eſt en conſéquence plus généralement propre à ceux qui ſe deſtinent à peindre; &, dans la manière d'employer les crayons, l'uſage d'*eſtomper*, pour préparer les ombres, pour former des paſſages, des demi-teintes, pour étendre & pour adoucir les touches, a un rapport ſenſible avec la manière d'employer la couleur, de produire des dégradations de tons, & de fondre les teintes les unes dans les autres.

L'*eſtompe* qui rend les touches plus larges, plus moelleuſes & mieux préparées, conduit à procéder de même avec la broſſe; enfin, le blanc que l'*eſtompe* étend auſſi & nuance relativement aux plans qui ſe trouvent plus ou moins frappés de la lumière, accoutume à diſpoſer, ſur les objets d'une compoſition, & ſur les parties d'une figure les couleurs lumineuſes, dont les loix du clair-obſcur déterminent la place. D'ailleurs, cette maniere de deſſiner, plus prompte que les autres, eſt par-là plus convenable encore pour faire des études d'après le Modèle vivant, qui ne peut reſter immobile qu'un eſpace de temps limité.

Les *académies* deſſinées ſur le papier blanc avec la ſanguine, ou avec la pierre noire en égrénant, ou bien encore par hachures, demandent plus de préparation. Ces manières d'opérer ſont les plus lentes, parce qu'il faut former les demi-teintes, que la couleur bleue ou griſe d'un papier teint offre toutes préparées; d'ailleurs, l'oppoſition trop tranchante de la couleur des crayons rouges ou noirs avec le fonds blanc,

demande à être adoucie & ſauvée par un travail quelquefois fort long.

Les fonds qu'on eſt obligé de faire avec propreté emportent en effet une perte de temps aſſez conſidérable, le ſoin de parvenir à l'effet, le deſir d'offrir aux yeux un deſſin propre & agréable, conduiſent aiſément l'Artiſte à être froid.

Il eſt vrai que quelques Maîtres du premier ordre, au nombre deſquels on doit nommer Bouchardon, ont eu l'art & l'adreſſe d'exécuter dans cette manière *patiente & propre*, des études & des *académies* qui méritent d'être admirées; mais ces Artiſtes ou ne ſe deſtinoient pas à peindre, ou ſacrifioient à cette manière d'opérer qu'ils avoient adoptée & qui leur plaiſoit, un temps qu'ils auroient pu employer à des occupations plus importantes. Enfin, l'imitation ſervile, toujours dangereuſe lorſqu'on n'a pas le talent de ceux qu'on imite, ne produit le plus ſouvent que des Copiſtes froids, ou des Artiſtes manierés.

Pour en revenir à cette relation d'idées qui doit s'établir entre la manière de deſſiner & l'intention de peindre, j'ajouterai, à ce que j'en ai dit, que plus celui qui deſſine une *académie* aura l'attention de ſuppoſer dans l'ame de ſon Modèle une affection convenable à l'attitude que préſente ce Modèle, plus il contractera l'habitude ſi néceſſaire de ne jamais repréſenter une figure, ſans être occupé de l'idée qu'elle eſt animée. Il n'eſt pas de poſition ou d'attitude qui ne ſoit relative à quelque affection, ou à quelque nuance d'affection. L'uſage, lorſqu'on *poſe le Modèle* pour une *académie*, eſt de le diſpoſer le plus ſouvent d'une manière pittoreſque, ſans autre intention que de développer ou de groupper ſes membres, pour former un aſpect agréable ou piquant. On deſſine ce Modèle dans une intention ſemblable, & il en réſulte une ſorte de travail, qui, tenant trop du méchaniſme, produit ſouvent des imitations ſans eſprit, ſans ame, dans leſquelles on copie les défauts même du Modèle, tels que ſa laſſitude preſqu'inévitable, le caractère d'ennui ou d'indifférence qu'il eſt difficile qu'il n'ait pas & ſa reſſemblance fort inutile.

Lorſque le jeune Deſſinateur prend cette route, il riſque de transformer l'Art en métier.

Au contraire, il devient d'autant plus Artiſte, qu'il s'occupe davantage à ajouter aux formes & aux traits, cette vie pittoreſque qui rend les paſſions & les affections ſenſibles aux regards.

L'homme libre & qui n'eſt pas trop manieré par l'effet de la civiliſation, ne prend preſque jamais une poſition, ou une attitude qu'elle ne ſoit relative à une impreſſion de ſon ame; & que par conſéquent les diſpoſitions de ſes membres & de ſes traits même n'offrent quelque empreinte ou quelque ſigne de ſon affection morale.

L'Artiſte qui médite & qui ſent l'étendue de ſon Art, ne perd jamais de vue ce principe; & c'eſt en s'accoutumant de bonne-heure à ces obſervations & à cette pratique, que le Deſſinateur s'impoſera l'obligation de ne jamais oublier, lorſqu'il imite le corps humain, que ce corps eſt doué de la vie & du ſentiment.

Mais, puiſque cet article eſt principalement deſtiné aux jeunes Deſſinateurs, on peut ſe croire autoriſé à leur adreſſer plus directement quelques préceptes.

Lorſque vous deſſinez une *académie*, ſi vous regardez cette étude ſans intérêt & comme une tâche qui vous eſt impoſée; ſi vous vous efforcez de remplir votre feuille le plus promptement qu'il vous eſt poſſible, vous n'êtes qu'un mauvais Écolier, ou bien vous vous regardez comme un Artiſan & non pas comme un Artiſte.

Deſſiner promptement eſt néanmoins un talent utile dans une infinité d'occaſions, où il faut que le Peintre ſurprenne, pour ainſi dire, la Nature, qui ne *poſe pas ſouvent le Modèle* au gré de l'Artiſte; mais on ne parvient à acquérir cette facilité qui doit être accompagnée de juſteſſe, qu'en ayant commencé par deſſiner lentement & après s'être rendu long-temps difficile.

Je ne craindrai pas de répéter que le Modèle qui vous eſt offert, n'eſt ni une ſtatue, ni un cadavre, quoiqu'il ſoit immobile à vos yeux.

Si vous êtes aſſez avancés en raiſon pour comprendre ces conſeils & pour vous rendre un compte exact de ce que vous entreprenez; vous vous redirez ſouvent qu'en repréſentant l'extérieur du corps humain, il ne faut perdre de vue ni la charpente de ce bâtiment, ni l'être ſenſible & ſpirituel qui l'habite.

Deſſinez proprement, ſi vous aimez à terminer; mais ne mettez pas une prétention & une affectation trop grande à cette propreté: qu'elle ſoit ſemblable à celle qu'on exige d'un homme dans ſon extérieur; c'eſt-à-dire convenable, ſans trop de recherche & par conſéquent ſans excès.

L'Artiſte qui ſe néglige & qui eſt mal-propre dans ſon ajuſtement, a ſouvent le même défaut dans ſa maniere d'exercer ſon Art. Tout ſe tient dans nos habitudes. Obſervez l'habillement, l'ameublement & l'arrangement intérieur d'un homme, vous jugerez (& ne vous tromperez guère) de ſon habitude & même du caractère de ſon eſprit.

Êtes vous portés à faire avec activité ce que vous faites & à employer vivement votre temps, n'oubliez pas que la lenteur réfléchie qu'on met à bien faire, n'eſt pas un temps perdu; car on le regagne avec avantage, lorſque l'habitude de bien faire eſt acquiſe.

La routine & les mauvaiſes habitudes qu'on ne domine preſque jamais, naiſſent le plus ſouvent de la promptitude à laquelle on s'accoutume en deſſinant trop fréquemment & trop vite le même modèle. Vous finiſſez par deſſiner, pour ainſi dire, de mémoire, quoiqu'en préſence de l'objet, & les études que vous croyez faire ainſi, loin de vous

Digitized by Google

rien apprendre, vous conduiſent à cette routine qui rend métier ce que vous nommez Art. Que de tableaux où l'on reconnoit à ſes défauts, celui d'entre les Modeles dont l'Artiſte a coutume de ſe ſervir !

Un moyen de vous mettre à l'abri de cet écueil eſt (lorſque vous êtes en état de raiſonner votre Art) de comparer ſouvent l'Antique avec votre Modele. Poſez pour cela des Modeles particuliers dans les attitudes des belles ſtatues, ou des belles figures peintes & deſſinées par les grands Maîtres ; faites des *académies* d'après les unes & d'après les autres : comparez enſuite, &, quand vous n'auriez pas réuſſi, vous aurez toujours fait un pas vers la perfection ; car, dans l'étude des Arts libéraux, trouver ſes premiers travaux imparfaits, c'eſt acquérir la connoiſſance de ce qu'ils devroient être, & diſcerner d'une maniere plus preciſe la beauté de ſes Modeles.

Comparez donc beaucoup les beaux ouvrages avec la Nature, & les uns & les autres avec ce qui eſt conſacré depuis tant de ſiecles comme des chefs-d'œuvre. La comparaiſon, ainſi que l'analyſe ſont les véritables clefs de toutes les connoiſſances humaines.

Je finirai par vous conſeiller, non-ſeulement de deſſiner, mais de peindre ſouvent des *académies*. J'oſerai le dire, même aux Artiſtes conſommés, & pour leur profit & pour leur gloire.

Une *académie*, ſçavamment peinte, a autant de droits à devenir un tableau de Cabinet précieux, qu'un ouvrage de tout autre genre. Les uns & les autres doivent être de belles & fidelles images de la Nature, qui doivent ſervir de modele, de préceptes ſenſibles de l'Art, & atteſter à quel point de perfection il a été porté.

Je ne dois pas omettre que dans la langue générale le mot *Academie* ſignifie parmi nous une Société autoriſée à s'aſſembler.

Les *Académies de Peinture* ont pour principal objet d'enſeigner ; ce qui les diſtingue de la plûpart des autres. Telle eſt l'*Académie Royale de Peinture* établie dans notre Capitale. Ses Statuts ont ſervi à en établir pluſieurs dans nos Provinces & dans d'autres États ; ces Statuts, en effet, peuvent, à beaucoup d'égards, être pris pour modèles. On les trouvera dans la ſeconde partie de ce Dictionnaire.

La conſtitution des *Académies*, qui s'occupent des Arts libéraux, ſera d'autant meilleure, qu'elle ſe dirigera mieux à inſtruire méthodiquement ceux qui ſe deſtinent à ces Arts, à les admettre enſuite, avec diſcernement, comme Membres de ces Sociétés, & à choiſir entr'eux, avec la plus grande impartialité, ceux qui doivent enſeigner.

L'École eſt donc abſolument la baſe de cette inſtitution, & le choix de ceux qui enſeignent eſt le ſeul moyen de la conſerver.

Ce choix doit tomber principalement & excluſivement ſur les Artiſtes qui, devoués aux productions les plus diſtinguées de l'Art, en connoiſſent plus profondément les parties conſtitutionnelles. Telles ſont pour la Peinture & la Sculpture, l'Anatomie & par elle, les proportions, les mouvemens & la pondération. Telles ſont encore, particuliérement pour la Peinture, les perſpectives linéale & aérienne, qui embraſſent l'effet apparent des formes & le clair-obſcur. Ces parties des deux Arts ſont poſitives, ſe peuvent démontrer, & l'on ſait que tout enſeignement qui procede par démonſtration, eſt celui qui grave mieux dans la mémoire les préceptes qu'il donne.

L'admiſſion dans une *Académie de Peinture*, qui ſe fait librement, au moyen du ſcrutin, par les Membres, demanderoit une égalité de connoiſſances que je crois impoſſible & que je n'ai vu exiſter encore dans aucune Société. La conſtitution Académique ne tient pas abſolument à cette rigueur, elle demande cependant qu'on ſoit juſte & ſévere, ſur-tout dans le choix de ceux qui doivent enſeigner & par conſéquent dans l'admiſſion à la claſſe de laquelle on les tire : car ſi le nombre des Artiſtes foibles y devient à la fin trop nombreux, il s'en introduira de plus en plus parmi les Profeſſeurs, & l'enſeignement vicié produira bien plus rarement de quoi fournir au Profeſſorat. C'eſt de cet inconvénient que naîtroit un cercle vicieux, contre lequel il n'y auroit enfin plus de remède. Les moyens d'émulation, tels que les prix, les concours, les encouragemens, ſont des objets puiſſans pour avancer l'Art ; mais ſi le relâchement, l'indulgence exceſſive, la protection, l'autorité & la brigue en décidoient, ces moyens, au lieu de ſoutenir l'Art, contribueroient à le détruire, au lieu d'encourager les vrais talens, ils anéantiroient leur émulation. Il vaudroit mieux que ces moyens n'euſſent pas lieu ; car la plupart des hommes, abandonnés à la Nature, acquiérent plus de force, que lorſque pour les fortifier, on emploie des ſecours mal adminiſtrés.

Je ne puis entrer ici dans des détails qui demanderoient un ouvrage entier, ouvrage d'autant plus néceſſaire & plus intéreſſant, que jamais les Sociétés Académiques & les moyens d'émulation, bien ou mal adminiſtrés, n'ont été plus multipliés.

J'ai indiqué les points fondamentaux ſur leſquels je penſe que doivent s'appuyer les Inſtitutions Académiques deſtinées aux Arts de la Peinture. Une ſeule obſervation générale que je me permettrai encore, c'eſt que les Arts, nommés *libéraux*, étant deſtinés par leur nature à être effectivement libres, la conſtitution des Sociétés Artielles doit être fondamentalement Républicaine.

Cependant, comme il eſt inévitable que les Sociétés particuliéres ne participent pas de l'eſprit de la Société générale où elles exiſtent, leur

plus parfaite organiſation dans les États gouvernés par un ſeul pouvoir, eſt un mélange bien combiné de liberté & de ſubordination. Ce mélange, difficile à doſer parfaitement, doit être tel qu'il ne dénature pas l'eſprit de liberté & de nobleſſe, néceſſaire aux opérations du génie. Les Arts, dont il eſt l'ame, ne ſouffrent point la contrainte, & ne peuvent y être phyſiquement aſſujettis; mais on peut obſerver auſſi que parmi nous, le Génie & les Arts ne ſe prêtent que trop d'eux-mêmes à ce qu'on exige d'eux. Je dis trop, parce que le goût & la raiſon ſont ſouvent les victimes de la condeſcendance des Artiſtes, & c'eſt ſur ces points qu'ils devroient au moins conſerver le droit de ſe refuſer même à l'aſcendant de l'autorité, ſouvent mal inſtruite ſur l'objet des Arts, & contrariant par le défaut de lumières, les vues utiles qu'ils pourroient avoir.

ACCESSOIRE, ou ACCESSOIRES, (ſubſt. maſc.) On emploie ce mot plus ordinairement au pluriel qu'au ſingulier dans le langage de l'Art. On dit les *acceſſoires* d'une compoſition, d'un ſujet, d'un tableau, d'une figure.

Il n'eſt preſque pas d'ouvrages de Peinture, dans leſquels, indépendamment de l'objet principal, il ne ſe trouve des objets qui, à la rigueur, pourroient ne pas entrer dans la compoſition, ou dont la place n'y eſt pas indiſpenſablement aſſignée. Ce ſont ces objets que déſigne le mot *acceſſoires*.

Les *acceſſoires* doivent être choiſis dans les circonſtances du temps & du lieu, relatives à l'action qu'on repréſente.

La théorie de l'Art impoſe la loi d'employer les *acceſſoires* les plus propres à caractériſer le ſujet qu'on traite, à le faire bien connoître, à indiquer le moment qu'on a choiſi, le lieu qu'on repréſente, & à contribuer par-là au plus grand avantage de la compoſition poëtique, par les moyens qu'offre la compoſition pittoreſque.

Les *acceſſoires* enfin doivent ſervir à étendre, à multiplier les idées relatives au ſujet du tableau; mais ce doit être ſur-tout ſans diſtraire de l'affection principale, que l'Artiſte a deſſein d'inſpirer.

Pour rendre ces idées plus préciſes, en les ſimplifiant autant qu'il eſt poſſible, appliquons-les premierement à la compoſition d'une ſeule figure.

Tout ce qui n'eſt pas le *nud* dans une figure peinte, pourroit, à la plus grande rigueur, être regardé comme *acceſſoire*; mais en donnant aux convenances, aux conventions, par conſéquent aux uſages, les droits & l'étendue qu'ils doivent avoir, le vêtement indiſpenſable ou qui convient à un perſonnage, ne doit pas être regardé préciſément comme *acceſſoire*; ſur-tout ſi, relativement aux convenances qu'exige le coſtume, aux obligations qu'impoſe l'Hiſtoire, à la ſituation, ou à l'action qu'on repréſente, ce vêtement devient partie néceſſaire de la repréſentation.

Il paroit donc qu'on doit regarder le mot *acceſſoire* ſous deux points de vue. Si dans un tableau, l'on enviſage l'Art en général, on pourra juſtement dire, en parlant des vêtemens les plus eſſentiels d'une figure peinte: » Les *acceſſoires* » de cette figure n'empêchent pas qu'on ne ſente » qu'elle eſt incorrecte & que l'enſemble en eſt » altéré. « Mais ſi l'on a égard au ſujet de la repréſentation, on n'appellera pas *acceſſoires* les vêtemens conſulaires de Cicéron, ni même le voile dont Agamemnon couvre ſa tête, pendant le ſacrifice de ſa fille. On appellera *acceſſoires*, dans le tableau qui repréſente ce ſujet, certains objets dont le Peintre aura fait choix pour déſigner le lieu de la ſcène; par exemple, une grande partie des divers ornemens du ſacrifice, le nombre des ſpectateurs; enfin les objets qui, à la vérité, contribuent par leur forme & leur caractère, à rendre la compoſition plus riche, plus variée; mais qui auroient pu ſe trouver plus ou moins abondans & diſpoſés différemment, ſans que le fond du ſujet en fut altéré, & que l'intérêt qu'il doit inſpirer en fût moindre.

J'obſerverai à cette occaſion que, quoique certains principes généraux puiſſent ſe rapporter à pluſieurs Arts, il y a cependant très-fréquemment des différences intéreſſantes à obſerver lorſqu'on rapproche un Art d'un autre, en les conſidérant avec une ſcrupuleuſe attention.

Par exemple, les loix du Poëme Epique, ou celles de la Tragédie, (deux genres qu'on peut & qu'on doit même mettre aſſez ſouvent en parallèle avec le genre de l'Hiſtoire dans la Peinture) impoſent aux Poëtes une bien plus grande réſerve ſur les *acceſſoires* des Poëmes & des Drames, qu'elles ne l'impoſent aux Peintres ſur ceux d'un tableau, & voici quelques-unes des raiſons pour leſquelles le Poëte eſt aſtreint à plus de circonſpection que le Peintre.

Dans l'Epopée ou dans le Drame, dès l'inſtant que le Poëte ceſſe de mettre ſous les yeux l'objet principal, on peut dire que cet objet diſparoit; & comme l'Auteur ne préſente que ſucceſſivement toutes les parties de ſa compoſition, le temps qu'il emploie à mettre ſous nos yeux les *acceſſoires*, peut faire oublier, en quelque ſorte, ce qui doit inſpirer l'intérêt principal.

Mais dans un tableau, le ſujet principal une fois placé avec avantage, s'y préſente continuellement au ſpectateur, & ſi les *acceſſoires* dont le Peintre embellit la ſcene pittoreſque, ſont ſubordonnés, comme ils doivent l'être à cet objet principal, ils ne font qu'ajouter à l'intérêt & à la vérité de l'imitation.

On peut donc dire que ſi le ſpectateur détourne ſes yeux de l'objet principal, pour s'occuper trop long-temps des *acceſſoires*, c'eſt lui ſeul qui devient reſponſable de la diſtraction qu'il ſe per-

Digitized by Google

met. D'ailleurs, d'un regard, il peut rappeller l'intérêt qu'il a volontairement ſouſtrait à ſa vue & renouer le fil qu'il a rompu. Celui qui regarde un tableau diſpoſe donc, en quelque ſorte, des *acceſſoires* en s'en occupant plus ou moins à ſon gré; tandis que le Poëte fait dans ſes récits ou dans ſes Drames, la loi au ſpectateur ou au lecteur, en fixant leur attention ſur les objets principaux, ou en la détournant auſſi long-temps qu'il lui plaît ſur les *acceſſoires*.

Pour revenir au terme dont il s'agit & le regarder uniquement à l'égard du Peintre, les *acceſſoires* dans un tableau doivent intéreſſer par un choix de détails qui ont pû accompagner une action, ou qui l'ont dû, & ſur-tout le moment de cette action, auquel l'Artiſte s'eſt attaché; mais il doit contenir les *acceſſoires* dans une telle ſubordination de ton, de lumière & d'effet, que l'action, repréſentée d'ailleurs avec la vérité & l'énergie qui lui conviennent, rappelle ſans ceſſe les regards & l'attention des Spectateurs.

ACCIDENT, ACCIDENS, (ſubſt. maſc.) Les objets ne peuvent être apperçus qu'avec le ſecours de la lumière. Les effets que la lumière produit le plus ordinairement à nos yeux ne cauſent point de ſurpriſe, parce que les regards y ſont accoutumés. Mais ſi, par quelques diſpoſitions ou quelques circonſtances imprévues, la lumière lance des rayons plus éclatans qu'à l'ordinaire, ſi ces rayons forment, en contraſtant avec l'ombre, des oppoſitions marquées, les effets qu'ils produiſent frappent ſur-tout les Artiſtes, qui ne manquent guère de les obſerver, & ils les nomment *accidens de lumière*. Ainſi l'on dit d'un tableau, où ces effets ſont bien rendus, que le Peintre y a repréſenté d'heureux *accidens de lumière*, des *accidens de lumière* très-piquans.

C'eſt le haſard qui produit dans la nature ces effets; c'eſt un deſſein prémédité qui fait ſuppoſer aux Artiſtes ingénieux les circonſtances & les diſpoſitions de lieux & d'objets qui peuvent les occaſionner.

Les hommes ont un penchant général pour ce qui interrompt l'uniformité. Ils ont un deſir ou même une ſorte de beſoin de ſenſations nouvelles, qui les faſſent jouir de leur exiſtence d'une maniere plus ſentie. C'eſt d'après ces motifs ſecrets que les Artiſtes combinent dans leurs ouvrages des effets extraordinaires, & que ceux aux yeux deſquels ils ſont expoſés les conſidèrent & s'y attachent avec un attrait marqué.

Les premiers eſpèrent donner à leurs ouvrages une diſtinction qui doit les faire remarquer plus particulièrement, & le ſuccès en effet répond à l'intention. On voit même que ſouvent la repréſentation d'un effet extraordinaire, l'emporte ſur une imitation juſte, qui n'a rien que de naturel; car ce qui eſt ſimplement bien, ſans être ſingulier, a des droits généralement moins puiſſans ſur nous que ce qui eſt extraordinaire.

Les oppoſitions dans le clair-obſcur, dont Rimbrand a ſouvent fait la baſe de ſes effets pittoreſques, ſont, pour un grand nombre de ſpectateurs, la cauſe principale de leur attention & de leur admiration. Ils cèdent avec plaiſir à une ſorte de ſurpriſe qu'éprouvent leurs regards, & n'étant pas aſſez inſtruits pour apprécier les parties qui concourent à la perfection d'un tableau, ils ne ſentent pas ce qui fonde plus ſolidement la réputation de cet Artiſte.

Le Carravagge, cherchant à l'emporter ſur ſes concurrens, ou entraîné par ſon penchant, employa des diſpoſitions de lumière qui formoient dans ſes ouvrages, des *accidens* de *jours* & d'*ombres* plus remarquables que les effets auxquels on eſt accoutumé. Un grand nombre de ſes Contemporains furent ſéduits. Le Guide, par des repréſentations dans leſquelles les effets étoient plus conformes à ce que préſente ordinairement la nature, eut de la peine à l'emporter.

Ces réflexions, qui ne ſont point une déſapprobation de l'emploi des beaux *accidens*, ont pour but de modérer ſeulement un penchant aſſez commun qui entraîne les jeunes Artiſtes à prodiguer ces moyens, ſur leſquels ils fondent des ſuccès, ſouvent trompeurs; car la ſingularité perd une partie du mérite qui lui eſt propre, en raiſon de ce qu'elle eſt plus ſouvent miſe en uſage. Elle ne peut dédommager des parties eſſentielles de l'Art, ſi ces parties ſont négligées. D'ailleurs, lorſque les hommes ont prodigué par ſurpriſe des louanges ſouvent exagérées, ils reviennent ſur leur jugement & ſe dédommagent tôt ou tard avec uſure des avances qu'ils ont faites.

Mais arrêtons-nous aux *accidens*, & traçons-en quelques-uns, pour rendre ce que j'ai dit, plus ſenſible à ceux qui ne ſont pas très-verſés dans la Peinture.

Les voûtes d'une caverne peuvent être entr'ouvertes; le Soleil y darder quelques rayons, dont l'éclat contraſte avec l'ombre épaiſſe. Cette oppoſition, cette circonſtance, cet *accident* frappe & attache les regards; mais ſi d'ailleurs les reflets nuancés de la lumiere qui s'étendent dans l'obſcurité, font entrevoir dans l'enfoncement de la caverne deux amans, ſurpris par l'effet de cette lueur inattendue, comme Mars & Vénus par Apollon; ce double *accident* fixera les regards & l'eſprit ſur l'imitation qu'en aura fait un habile Artiſte.

Dans un bois, où des arbres épais voilent le trop grand éclat du jour, ſi le Soleil s'introduit à travers le ſommet des feuillages, il colore à l'inſtant tout ce qui s'offroit en demi-teinte. Il produit dans l'éloignement quelques effets ſubordonnés qui appellent cependant les regards, & qui déſignent l'étendue & l'enfoncement de la forêt; enfin quelques éclats de ſa lumière la plus

Digitized by Google

vive, deſcendant ſur le terrein & les plantes, alors les fleurs & les eaux qui, ſans ces *accidens*, reſteroient confondus dans la maſſe monotone d'une ombre générale, frappent les yeux du ſpectateur de tous les charmes dont ils ſont ſuſceptibles & brillent comme ces broderies qu'on voit ſe détacher ſur un fond ſourd qui les rend plus éclatantes.

Ces *accidens* produiſent des impreſſions agréables; mais il en eſt qui joignent à la ſurprise des émotions fortes, quelquefois pénibles & par cette raiſon même plus attachantes. La mer eſt un des théâtres, où ces ſortes d'*accidens* ſont plus nombreux & plus variés.

Une tempête ſe prépare-t-elle? mille *accidens* l'annoncent dans le ciel & ſur les eaux. Le Soleil voilé prodigue ſur les nuages, qui s'accumulent pour l'effacer, les couleurs les plus variées, quelquefois même les plus éclatantes. Il ſe fait jour encore, à travers ces montagnes aeriennes qui l'environnent; enfin, lorſque le ciel eſt entiérement couvert, alors ſillonné par la foudre, éclairé par des lueurs *accidentelles* dont les nuances varient ſans ceſſe, il laiſſe appercevoir des vaiſſeaux prêts à périr, qu'on ne voit qu'à l'aide des éclats de tonnerre qui vont les embraſer.

Plus ces *accidens* méritent le nom qui les déſigne, plus ils ſont difficiles à repréſenter; car la promptitude de ces effets pittoreſques, la difficulté d'en faire des études, les émotions qu'ils cauſent, les bornes des moyens de l'Art, tout s'oppoſe au fréquent uſage qu'en feroient ſans cela les Artiſtes.

Cependant les plus habiles choiſiſſent & haſardent de repréſenter quelques-uns de ces *accidens*: les plus courageux par caractère & par l'amour de leur Art les étudient même au riſque de leur vie. Ils nous offrent, comme l'a fait ſouvent un de nos Artiſtes modernes, juſtement célèbre en ce genre, au milieu du déſordre de tous les élémens, quelques malheureux prêts à perdre la vie, & d'autres, bien plus infortunés, puiſqu'ils éprouvent le déſeſpoir de perdre ceux qui leur ſont chers. Les inondations, les embraſemens, les éruptions des volcans offrent des *accidens* que l'imagination ſuppoſe, que les récits autoriſent & dont les imitations attachent.

Je ne dois pas paſſer ſous ſilence les effets empruntés, non pas préciſément de la nature, mais du merveilleux, des Fables reçues, des faits conſacrés & dont la vrai-ſemblance tient à la ſuppoſition de Puiſſances ſurnaturelles. Telles ſont les lumières produites par la préſence ou la ſubite apparition d'êtres qui doivent occaſionner des prodiges. La lumière que Raphael a employée dans le tableau de la Transfiguration, en eſt un exemple. Tels ſont encore les effets céleſtes que le Guide & pluſieurs autres Peintres ont empruntés de l'Enfant divin, de l'Arpe qui l'annonça; du berceau même de ce jeune Dieu, dans l'adoration qu'il reçut des Paſteurs & des Rois; de lui-même encore dans ſa fuite toujours intéreſſante par l'union d'un Vieillard, d'une jeune Mère douée de toutes les vertus & les graces, & d'un Enfant qui ſe montre déjà au-deſſus de la nature.

A la ſuite de ces *accidens* ſurnaturels, on doit mettre quelques effets, occaſionnés par des interpoſitions ingénieuſes d'objets qui peuvent même n'être que ſuppoſés, ſans que le Peintre les faſſe appercevoir. De grands Maîtres les ont mis en uſage; mais ils ont le plus ſouvent donné lieu d'en deviner les cauſes; car, ſans cette précaution, ils deviennent trop arbitraires, & ſi l'imagination n'eſt miſe au moins ſur la voie, elle ſait peu de gré d'un effet, quelque piquant qu'il puiſſe être. Il faut donc, en général, que quelque légère vrai-ſemblance aide à l'illuſion.

Ces effets ou *accidens*, qui n'ont rien de ſurnaturel, conviennent à un plus grand nombre de ſujets, mais demandent un goût fin, pour ne pas les prodiguer & pour en faire un uſage heureux. Ils ſont favorables en particulier à différens genres, qui ont moins de reſſources que l'Hiſtoire pour fixer l'attention.

Les imitateurs de ce qu'on appelle la *nature morte* ou objets immobiles & inanimés, ceux qui repréſentent des fleurs, des fruits, des perſpectives, peuvent, en quelque ſorte, animer leurs compoſitions par ce ſecours. Les Peintres de portrait peuvent y trouver des effets ſecourables & ingénieux, qui ſeroient ſouvent plus à l'avantage de ceux qu'ils repréſentent, que la plupart des ſingularités d'attitudes & de coſtume qu'ils emploient.

En effet, les Artiſtes qui ont employé des maintiens bizarres, des compoſitions recherchées, chargées d'*acceſſoires* de commande, des coſtumes extraordinaires, ne ſont parvenus le plus ſouvent qu'à rendre ridicules leurs originaux & à montrer les prétentions réciproques de l'Artiſte & du Modele.

Une jeune perſonne, ſous l'habit de Diane, d'Hébé, de Vénus, dans des attitudes maniérées, perd d'autant plus que ces ajuſtemens & ſon action promettent davantage. Elle eſt engagée, par la prétention du Peintre, ou la ſienne à répondre aux deſirs, ſouvent immodérés, de l'imagination des Spectateurs. Rubens, Rimbrand, Wandyck, Titien n'ont employé quelquefois pour rendre plus piquantes les phyſionomies que quelque coup de lumière, quelqu'effet d'ombre qui leur ont donné moyen ou de faire valoir les agrémens ou de dérober les défauts de ceux qu'ils repréſentoient.

Une ingénieuſe Artiſte de nos jours, à l'exemple d'un des grands Maîtres que j'ai nommés, a mis en uſage avec ſuccès les reflets du Soleil qui l'éclairoit, lorſqu'elle eſſaya de ſe peindre. Une partie de ſa tête dans la demi-teinte, ſert d'oppoſition à l'*accident* d'un rayon de lumière qui

Digitized by Google

ſait briller le charme de ſa couleur naturelle. Le chapeau dont elle eſt coeffée, autoriſe ces *accidens*, & ce qu'on voit, attachant juſtement le regard, fait connoître ce que l'ombre nous cache.

Les *accidens* favorables à la Peinture, ſemblent rares dans la nature, & ne le ſont point dans les imaginations fécondes. On pourroit étendre aux circonſtances morales ce que j'ai borné dans cet article aux *accidens* phyſiques. Les paſſions ſont intariſſables en *accidens* de tous les genres.

Ce ſont les mines précieuſes où le Génie puiſe ſes plus intéreſſantes richeſſes ; & ſans lui, tous les tréſors des Arts reſtent enfouis ou ſont mal employés.

ACCORD, (ſubſt. maſc.) L'*accord* d'un tableau eſt l'effet général & ſatisfaiſant qui réſulte principalement de la diſpoſition des couleurs, du choix qu'en fait l'Artiſte, de leur dégradation & de l'harmonie du clair-obſcur combinée avec celle du coloris.

Le Peintre diſpoſe du coloris de ſon tableau, ainſi que des objets qu'il y place. Il doit avoir déterminé dans ſon imagination l'*accord* qu'il veut effectuer, avant de commencer ſon ouvrage. Pour ſuivre cette détermination qu'il a priſe, il conſulte la nature, il aſſigne aux nuances l'ordre qui leur convient, premièrement, d'après celui des plans ſur leſquels il ſuppoſe chaque objet & même chaque partie de ces objets.

Secondement, d'après la lumière & les différentes privations du jour que ces objets & leurs parties reçoivent & éprouvent, en ſuppoſant un foyer déterminé.

Ces notions qui ſe retrouveront néceſſairement avec différens détails dans pluſieurs articles de ce Dictionnaire, peuvent donner une première idée générale des différentes combinaiſons d'où réſulte l'*accord* dans un ouvrage de Peinture.

Il eſt d'une extrême difficulté ſans doute que le Peintre rempliſſe exactement tout ce qu'un parfait *accord* exige de lui ; mais il eſt peut-être plus difficile encore que ſon ouvrage ſoit, à cet égard, parfaitement jugé, ſur-tout ſi la compoſition n'eſt pas extrêmement ſimple.

La réminiſcence, ou la comparaiſon immédiate de la nature avec l'imitation, pourroit, il eſt vrai, conduire à porter un jugement aſſez exact ; mais il faut que cette réminiſcence ſoit récente, ou très-fidèle ; & dans la comparaiſon immédiate, il faut que les objets réels ſe trouvent expoſés aux regards de celui qui veut la juger dans la même poſition & au même jour où ils ont été imités par l'Artiſte. Pour peu que les circonſtances de la compoſition ſe trouvent compliquées, on conçoit aiſément que le Peintre ne peut raſſembler tous les objets qu'il a eu deſſein d'imiter, ni pour les peindre enſemble, ni pour les offrir à ſes Juges, comme baſe de leur déciſion.

D'après ces réflexions, l'*accord* général de preſque tous les tableaux & ſur-tout de ceux d'*Hiſtoire*, eſt fondé ſur des réminiſcences de l'Artiſte, & ſur les ſoins qu'il prend de ſe conformer, autant qu'il lui eſt poſſible, à la vérité de couleur de chaque objet, à la dégradation perſpective & au clair-obſcur, c'eſt-à-dire, aux loix de la lumière.

On pourroit donc avancer à la rigueur qu'il n'y a pas un tableau, principalement un tableau d'*Hiſtoire*, qui pût ſoutenir la confrontation avec la nature, ſuppoſé qu'elle fût poſſible. On conçoit, en effet, que ſi le ſujet d'un tableau exige que la ſcène ſoit en plein air, ou au milieu des eaux, s'il eſt compoſé de figures allégoriques, il n'eſt plus de modele naturel pour le Peintre, il n'eſt plus de comparaiſon immédiate pour les Juges ; il n'eſt même pas de réminiſcence réelle, & la ſeule vrai-ſemblance pittoreſque, appuyée ſur les effets connus de la lumière, peut guider par approximation le Peintre, relativement à l'*accord* qu'on exige dans ſes ouvrages.

Il ne réſulte cependant pas de ce que je viens d'avancer avec une franchiſe un peu ſévère, que les compoſitions dont il eſt queſtion, ne puiſſent offrir un *accord* ſuffiſant & qui ſatisfaſſe ceux qui les conſidèrent.

L'intelligence de toutes les parties de l'Art, les connoiſſances acquiſes par les obſervations continuelles des Artiſtes, la fidélité de la mémoire locale, la force de l'imagination, les études plus ou moins partielles que ſe procurent & que font les Peintres ; enfin, un ſentiment habituel de cet *accord* qui, dans la nature, ſe préſente ſans ceſſe à leurs yeux, les conduiſent à l'imiter & à *accorder* un tableau de manière que s'ils ne ſont pas en droit de prononcer : » Ceci eſt » préciſément l'*accord* de la nature. « Au moins peuvent-ils dire : » D'après la diſpoſition de mes » objets, le foyer de ma lumière, les interpo- » ſitions que j'ai établies, les plans que je ſup- » poſe, l'*accord* de mon tableau eſt auſſi vrai- » ſemblablement exact qu'il le peut être ; « & cette aſſertion n'eſt pas ordinairement contredite, ſur-tout ſi les yeux de ceux qui regardent l'ouvrage ne ſont bleſſés par aucune oppoſition trop bruſque de tons ou d'effets & de lumières.

Cette dernière obſervation conduit à une conſéquence intéreſſante, c'eſt qu'il peut y avoir un *accord* ſatisfaiſant pour les yeux dans un ouvrage de Peinture, ſans qu'il ſoit bien conforme à celui que la nature offriroit, parce que l'organe phyſique ne demande premièrement que de n'être pas bleſſé. On en conclut aiſément que le coloris foible & le coloris vigoureux ne comportent pas moins l'un que l'autre un juſte *accord*, comme des inſtrumens de muſique peuvent être accordés ſur des diapaſons plus hauts ou plus bas.

Digitized by Google

D'ailleurs, nous avons nombre de preuves convaincantes que des Artiſtes célèbres ont haſardé des coloris factices, qui ne ſont pas conformes à ceux de la nature, & qu'ils en ont fait quelquefois réſulter un *accord* ſatisfaiſant.

Ces ſortes d'*accords* ſont cependant des illuſions & des preſtiges; le ſens phyſique de la vue s'y prête, mais la reflexion, la comparaiſon, la connoiſſance de la Nature & de l'Art les condamnent. Tout Coloriſte de cette eſpèce doit être placé, à cet égard, dans une claſſe inférieure à celle des Peintres qui prennent toujours la nature pour baſe de leur *accord*.

On pourroit comparer les premiers aux Romanciers: s'ils plaiſent, on pardonne leurs menſonges, on applaudit même à l'art de leurs Fables; mais l'on conſidere davantage les Hiſtoriens véridiques.

Titien, Wandyck, Paul Véronèze, les Carraches, Raphaël ſont de ce nombre honoré dans la Peinture.

Giordans de Naples, Rimbrand, Tintoret & pluſieurs autres, ſont de la claſſe des Coloriſtes ſouvent imaginaires, mais dont l'*accord* ſéduit & charme ſouvent les regards.

On peut concevoir, d'après ces explications, pourquoi l'on ne trouve point dans les Livres qui traitent de l'Art de la Peinture une ſuite de principes & de pratiques démontrées ſur l'harmonie & l'*accord*, comme on en trouve ſur les *proportions*, la *pondération* & la *perſpective*.

Il me reſte à dire que le mot *accord* ſe prend auſſi dans un ſens plus étendu; mais alors on y joint un mot qui déſigne cette différente acception. Ainſi l'on dit l'*accord* de la compoſition, l'*accord* même de l'expreſſion, enfin l'*accord* du tout enſemble. C'eſt aux articles Compoſition, Expreſſion, &c. que ſe doivent trouver les explications qu'on peut donner ſur ces manières de s'exprimer.

ACHEVÉ, (part. paſſ.) Un ouvrage des Arts méchaniques eſt *achevé*, dans le ſens le plus uſité, lorſque l'Artiſan croit n'avoir plus rien à y faire.

Mais une production des Arts libéraux peut avoir épuiſé tout le travail dont un Artiſte eſt capable, & n'être rien moins qu'un ouvrage *achevé*.

Un tableau *achevé*, lorſqu'on parle le langage de l'Art, eſt donc une production qui approche, autant qu'il eſt poſſible, de cette perfection de la Peinture, que l'on conçoit plus qu'on n'y peut atteindre. Pour qu'un tableau put être regardé comme *achevé* dans la rigueur du ſens de ce mot, il faudroit que l'imitation qu'il contient approchât tellement de l'objet naturel imité, que le regard y fût trompé; mais cette perfection eſt idéale & l'Art ne peut l'atteindre.

Il reſte & il reſtera toujours aux Peintres qui tendent à la perfection, une diſtance entre les imitations & la nature, comme il reſte aux Navigateurs qui veulent toucher le Pole, des eſpaces à découvrir. C'eſt par l'impoſſibilité même d'arriver à leur but, que l'émulation des uns & des autres eſt excitée & nourrie. Le Peintre croira toujours poſſible de produire des imitations plus achevées que toutes celles qu'on a faites. Enfin, tous ceux qui veulent imiter la nature, voyent en l'obſervant, ou penſent voir ce point ſi deſiré où ils tendent; ils travaillent, ils eſpèrent, ils avancent, reculent, retiennent enfin plus ou moins près. Voilà le ſort des Peintres les plus excellens qui ont exiſté & de ceux qui exiſteront.

Les mots *fini* & *terminé* s'emploient auſſi, relativement à la Peinture & aux ouvrages des Beaux-Arts à-peu-près dans les mêmes ſens que le mot *achevé*. Cependant on peut y remarquer des différences; car les mots *fini* & *terminé* donnent quelquefois, ſelon la manière dont on les emploie, l'idée d'un ouvrage fait avec le plus grand ſoin. Cependant un tableau exécuté avec feu, avec enthouſiaſme & ſans trop de recherche du coté du *faire*, a ſouvent plus de droit à être nommé un ouvrage *achevé*, que celui qui a coûté à l'Artiſte beaucoup de temps & de ſoins.

Certains tableaux de Rimbrand, de Luc Jordans, de Rubens, faits, pour ainſi dire, par inſpiration & au premier coup, peuvent être regardés comme des ouvrages *achevés* dans leur genre, plus juſtement quant à l'eſprit de l'Art, que pluſieurs ouvrages de Wanderverf, l'un des Peintres les plus précieux qui ſoient connus.

Les tableaux de ce Peintre ſont le plus ordinairement des ouvrages *finis* & très-*terminés*, tandis que pluſieurs de ceux des autres Artiſtes dont j'ai parlé, lorſqu'ils ne ſont pas à leur point de vue, ou qu'ils ſont offerts à des yeux peu inſtruits, ne paroiſſent que des ébauches.

Pour exprimer ce que l'on entend par le mot *fini*, lorſqu'on parle des Peintres précieux, on ſe ſert encore des mots *léché*, *careſſé*.

On dit des tableaux de Mieris & de Girardoux, qu'ils ſont *précieux*, *finis*, *careſſés*, *léchés*. On les appelle *précieux*, vrai-ſemblablement parce que le temps néceſſaire aux Artiſtes, pour les porter à ce point, ne leur permettant pas d'en faire un grand nombre, leur rareté les place au rang des objets *précieux*.

On ſent aiſément, d'après ce que j'ai dit juſqu'ici, que lorſqu'on demande à un Peintre, ſi le tableau qu'il a promis eſt *achevé*, l'on donne à ce mot un ſens qui n'a pas de rapport à l'Art en particulier & qui appartient à la Langue générale.

Il eſt injuſte ſans doute d'exiger & d'attendre des jeunes Artiſtes des ouvrages *achevés*, en prenant ce mot dans le ſens relatif à l'Art; mais on a droit ſur-tout dans les Écoles, de les exhorter à prendre l'habitude d'*achever* les ouvrages qu'ils commencent.

Rien

Rien de plus ordinaire que de voir faire des eſquiiſes & ébaucher des compoſitions. Rien de plus rare que de voir *achever* ces entrepriſes. S'accoutumer à finir eſt cependant un moyen d'exécuter enfin des ouvrages qui méritent le nom d'*achevé*.

Quant au *terminé* & au *précieux*, ſouvent une patience froide & le temps y conduiſent ; mais en finiſſant trop de cette manière, on eſt loin d'offrir des ouvrages *achevés*.

Toute maniere de peindre eſt généralement bonne, ce principe eſt prouvé par les beaux ouvrages exécutés par tous les différens moyens de l'Art. Cependant, on doit en effet préférer celle qui convient le mieux à l'ouvrage qu'on entreprend.

Peignez donc d'une manière *large*, par maſſes & à grands effets, les ouvrages qui occupent un vaſte eſpace, ceux qui ſont deſtinés à être regardés de loin & dans un point de vue fort élevé. Si vous allez *en* Italie, vous obſerverez que les plus célèbres Maîtres, en exécutant ainſi les grands ouvrages ont fait des ouvrages *achevés*.

Careſſez les tableaux qui doivent être expoſés ſous la vue, ſur-tout s'ils repréſentent des objets aimables qu'on ſe plaît dans la nature à voir de près, & que l'œil, pour ainſi dire, careſſe en les regardant ; tels ſont les charmes détaillés de la beauté, les formes & le coloris des fleurs. Celui qui s'occupera de vos imitations exigera de votre pinceau une partie du plaiſir qui le fixe ſur ces objets, lorſque la nature les lui préſente. Il voudra que l'image que vous en faites, les rappelle à ſon imagination avec tous leurs charmes. Vous ne remarquerez peut-être que trop d'ailleurs que le *précieux* eſt un moyen preſque ſûr d'attacher ceux qui ont peu de connoiſſance de la Peinture ; mais, à cet égard, penſez auſſi qu'il eſt contraire au véritable intérêt de l'Art de ſe prêter aux deſirs de l'ignorance. Ce ſont les ſuffrages des hommes inſtruits & de la claſſe la plus intelligente, qui vous aſſureront une réputation durable, & c'eſt en ſachant terminer & cependant n'être précieux qu'à propos & avec une juſte meſure, que vous atteindrez la perfection.

ACTION, (ſubſt. fém.) On dit : *Cette figure a de l'action.*

Cette phraſe ſignifie qu'une figure deſſinée, peinte ou ſculptée paroît agir.

On dit auſſi d'un Comédien : *Cet Acteur a de l'action, eſt ſans action.* Le Comédien eſt regardé comme figure du tableau que le Théâtre préſente aux Spectateurs.

On dit encore qu'une figure a du *mouvement*, & l'on penſe communément que dans cette manière de s'exprimer, *mouvement* & *action*, ſont à-peu-près ſynonymes ; mais il n'eſt point de véritables ſynonymes, & je crois que dans le langage de la Peinture, on peut diſtinguer l'*action* du *mouvement*, j'ajouterai qu'il eſt auſſi des paſſions qui ne produiſent ni *action* ni *mouvement*, & qui ont une *expreſſion* très-caractériſée. Telles ſont l'abattement, la volupté, la mélancolie, dont les *expreſſions*, la plupart *paſſives*, arrêtent le *mouvement* & ſuſpendent l'*action*, plutôt qu'elles ne ſont agir & mouvoir ceux qui en ſont affectés.

D'une autre part, conſidérez des hommes qui marchent avec viteſſe, qui rament avec force, qui arrachent un arbre, qui tirent un poids conſidérable ; ces figures ont de l'action, du mouvement, & ne ſont affectés d'aucune de ces impreſſions de l'ame qu'on nomme *paſſions*, auxquelles le mot d'*expreſſion* eſt principalement conſacré.

L'*action* peut n'exiger du mouvement que de quelques parties, ſans que la figure ſe déplace ; le mouvement donne une idée plus générale de déplacement, & l'*expreſſion* des grandes paſſions veut que toutes les parties du corps participent de l'affection qui occupe & détermine l'ame, ſoit que la figure agiſſe ou n'agiſſe pas.

Quelques exemples donneront une idée plus ſenſible de ce que je viens de déſigner. Salomon eſt repréſenté aſſis ſur ſon trône : il a avancé un bras pour ordonner de partager en deux un enfant que l'on tient devant lui ; je ſuppoſe que le viſage du Prince ſoit entierement caché : ſon geſte ſeul peut autoriſer à dire que cette figure a beaucoup d'*action*. Il ne me paroîtroit pas auſſi juſte de dire qu'elle a du mouvement, puiſqu'un ſeul geſte produit en elle ce que j'appelle *action*.

Une femme court ſe jetter entre deux combattans : toutes les parties de ſon corps paroiſſent concourir à la précipitation de ſa courſe ; elles ſont repréſentées dans les poſitions qui leur ſont néceſſaires, qu'elles doivent occuper pour s'entr'aider & pour favoriſer l'intention de cette femme ; on croit enfin la voir changer de place. L'on dira : cette figure a beaucoup de *mouvement*, & je crois que le mot *action* ne conviendroit pas autant à cette figure.

Ces deux exemples feront entendre les nuances peut-être un peu délicates que je penſe qu'on peut admettre dans le ſens des mots *action*, *mouvement* & *expreſſion*, appliqués à la Peinture.

L'*action*, ainſi que le *mouvement*, demande une grande connoiſſance de l'Anatomie. Le *mouvement* en exige ſur l'équilibre & la *pondération*, parce que la juſte imitation des apparences extérieures des membres, des os & des muſcles dans l'*action*, & celle de la diſtribution du poids des différentes parties dans le *mouvement* peuvent conduire ſeules l'Artiſte à ſon but. Quant à l'*expreſſion*, qui eſt accompagnée d'action & de mouvement, il faut joindre aux ſciences poſitives que je viens de déſigner, une ſcience plus profonde que j'oſerai appeller l'anatomie de l'ame & du cœur, & l'étude des effets que produit la rupture de leur équilibre moral.

Il faut encore que l'Artiſte ſe trouve ſuſceptible d'avoir par lui-meme une idée juſte & forte de l'*action* & des mouvemens des paſſions : il faut enfin que la force & la flexibilité de l'imagination lui faſſe éprouver, en repréſentant leurs effets, une impreſſion ſympathique, par laquelle il ſente la meſure de ce qu'il tranſmettra d'action & de mouvemens paſſionnés à ſes figures, & de ce que les figures qu'il peint en doivent tranſmettre à leur tour a ceux qui y fixeront leurs regards. Myſtère inexplicable, qui diſtingue abſolument les Arts libéraux des Sciences & des Arts méchaniques!

Le Peintre, Deſſinateur, Coloriſte, inſtruit profondément de l'anatomie & de la pondération, mais dont l'ame eſt froide, repréſentera avec correction un homme dans le mouvement que doit occaſionner une paſſion ; mais cet homme paroîtra exécuter ce mouvement comme quelqu'un à qui on le preſcriroit & ſans qu'il l'eût penſé lui-meme. La figure peinte ne peut être animée ; ſi l'homme qui la peint ne l'eſt pas.

Je reviens à l'objet de cet article pour obſerver que dans un tableau, compoſé de pluſieurs figures qui ont de l'*action*, leur relation mutuelle ajoute à l'effet & à l'*action* générale ; & c'eſt alors qu'on dit : Il y a beaucoup de *mouvement* dans cette compoſition.

Pour vous, jeunes Artiſtes, connoiſſez de bonne heure & n'oubliez pas que l'homme, à moins qu'il ne ſoit dans la ſtupidité ou dans l'apathie, n'eſt jamais, ſur-tout pour le Peintre, ſans action, ſans mouvement ou ſans paſſion. Si la paſſion eſt concentrée, elle demande plus de fineſſe, d'eſprit & de ſentiment. Preſque toutes les paſſions tres-nobles ſont de ce genre : auſſi leurs *actions* & leurs mouvemens doivent avoir une meſure, infiniment juſte, & ils ſont ſuſceptibles par-là de cette beauté que nous admirons dans les ouvrages parfaits de l'Antiquité.

Les impreſſions bruſques, qui, venant de dehors & agiſſant, pour ainſi dire, de la premiere main, ſur les ſens, n'ont pas été modifiées & réfléchies par l'ame, ſont, en quelque ſorte, matérielles. Celles qui, reçues plus directement par l'ame, produiſent enſuite leur effet extérieur par une ſorte de *reflexion*, ſi l'ame eſt diſtinguée, ſont moins groſſieres & ont une teinte de ſa perfection. Ce n'eſt pas dans l'extréme jeuneſſe que ces idées, qui tendent au ſublime, peuvent être parfaitement compriſes ; mais la jeuneſſe, douée du Génie qui eſt néceſſaire aux Arts, peut les entrevoir, par anticipation. Elle peut au moins, dès qu'on les indique, les ſentir & en conſerver une premiere idée.

A D

ADOUCIR, (verb. act.) Le terme dont il s'agit ici tient, ſans doute, ſa premiere acception du ſens du toucher, ou de celui du goût.

On *adoucit* ce qui eſt rude, ou ce qui eſt âpre. C'eſt ainſi que, par des applications figurées, nous tranſportons a nos différens ſens ce qui appartient particuliérement à chacun d'eux.

Après avoir créé, par exemple, le mot *adoucir*, pour le toucher, on l'aura appliqué au goût, qui eſt paſſivement une ſorte de toucher. On aura haſardé enſuite, par approximation d'idées, d'employer le mot *adoucir*, relativement aux ſons ; enfin, de l'adapter aux modifications dont les couleurs ſont ſuſceptibles, & quoique ces acceptions ſoient de nature à etre appellées *figurées*, elles tiennent toujours cependant à la nature du toucher ; ſens unique, que modifient les différens organes du tact, de la vue, de l'ouie, du goût & de l'odorat.

Mais on a étendu bien davantage le ſens figuré du mot *adoucir*, en diſant : *adoucir le ſtyle*, *adoucir l'expreſſion* ; enfin, l'on a paſſé juſqu'à dire, a l'occaſion des qualités morales : *adoucir* le caractere, les paſſions, la colére & la fureur.

Pour ramener le ſens de ce mot à l'Art de la Peinture, on *adoucit* les couleurs de deux manieres, ou en affoibliſſant leur *éclat*, leur *valeur*, ou en les accordant entr'elles d'une maniére intelligente & fine qui produiſe à l'œil l'effet le plus harmonieux. Les moyens de l'Art, pour parvenir à ce but, ſont des *liaiſons de tons*, des *paſſages*, des *couleurs rompues*, & des *dégradations de nuances inſenſibles* ; ainſi que le choix méme des couleurs qu'on approche les unes des autres.

C'eſt à l'occaſion de ce dernier ſoin, néceſſaire pour certaines couleurs que s'eſt introduite dans le langage de l'Art, l'expreſſion de *couleurs amies*. Il n'en eſt point qui ſoient abſolument ennemies les unes des autres ; mais il eſt aiſé de ſe convaincre que quelques-unes ont entr'elles des rapports plus ou moins favorables. Il y en a, par cette raiſon, dont l'effet bleſſe l'œil, lorſqu'elles ſe touchent, ou ſe trouvent trop voiſines. La Nature fait cependant accorder tout ſon ſyſtéme coloré, ſans exception, dans quelques combinaiſons & dans quelques rapprochemens que ſe trouvent les objets. Ses moyens puiſſans & univerſels ſont l'interpoſition de l'air & la parfaite harmonie du clair-obſcur, dans laquelle entrent les reflets qui les rompent & les rejailliſſemens de la lumiére qui les accordent.

C'eſt donc par l'emploi de ces moyens & en s'en ſervant avec un artifice raiſonné que le Peintre ſauve les diſſonances dans ſon harmonie, comme on le fait dans la Muſique par des préparations indiſpenſables.

Les diſſonances pittoreſques, ainſi que les diſſonances muſicales concourent ſouvent à rendre l'effet plus énergique, lorſqu'elles ſont employées à propos & qu'on n'en abuſe pas. Il faut ſur-tout qu'elles ne ſoient ni tranchantes, ni bruſques.

Digitized by Google

Cette comparaiſon, au reſte, ne doit pas être priſe à la rigueur, & il en eſt ainſi de preſque toutes celles qu'on emprunte d'un Art, pour les appliquer à un autre; car s'il y a des approximations & des reſſemblances ſenſibles à pluſieurs égards entr'eux, & plus encore entre certaines de leurs parties, ils ont auſſi des différences qui s'oppoſent à la juſteſſe des comparaiſons, & l'abus qu'on fait aujourd'hui, plus fréquemment que jamais, de ces rapprochemens, grace à l'ignorance de ceux qui les emploient, ou à la prétention trop générale de parler de tout & de tout connoître, contribue à jetter de l'obſcurité, de la confuſion dans les idées, dans les jugemens & à répandre le mauvais goût dans l'élocution.

Les ſens, ainſi que les Beaux-Arts, ont ſans doute entre eux, comme je l'ai dit, des rapports apparens & généraux. L'imagination s'efforce de les rendre plus réels pour multiplier les jouiſſances dont elle eſt toujours avide; mais la Nature a poſé des limites. On pourroit bien ſe permettre de dire que l'œil écoute, que l'oreille voit, parce qu'effectivement ce qu'on entend peint, en quelque ſorte, les objets à l'imagination, & qu'en voyant avec ſagacité, on entend, pour ainſi dire, les diſcours qui cependant ne frappent pas notre oreille; mais les propriétés de la vue ne peuvent paſſer tellement au ſens de l'ouie, que l'une ſe ſubſtitue entièrement à l'autre. Il ne faudroit pas oublier que c'eſt toujours figurément que l'on conçoit ces ſubſtitutions, & c'eſt cependant ce que l'on perd de vue, par le trop grand uſage des termes figurés & l'abus que l'eſprit ſans juſteſſe en fait ſouvent.

Si l'on vouloit rendre une langue parfaitement conforme à la raiſon & à la nature des choſes, la réforme ſeroit d'autant plus difficile que cette langue auroit été plus maniée par les Orateurs & les Poëtes. Il eſt rare, il eſt impoſſible même qu'ils ayent la connoiſſance, non-ſeulement approfondie, mais exacte de tout ce dont ils parlent, il leur ſemble néceſſaire de parler de tout, & il eſt très-commun qu'ils uſent de ce droit comme les Poëtes, dont Horace déſigne la hardieſſe.

Je reviens, pour la dernière fois, au mot *adoucir*, comme terme de Peinture, & pour ne pas m'écarter davantage, je m'adreſſe à ceux qui exercent cet Art.

Vous avez, d'après ce que j'ai dit, deux manières d'*adoucir* vos tons & vos nuances: l'une eſt de diminuer leur éclat; l'autre de les accorder dans leur vigueur avec beaucoup d'art.

Le premier moyen peut vous conduire à altérer la force & la vérité de la couleur de chaque objet; alors vous affoiblirez plutôt que vous n'adoucirez votre coloris.

Si vous choiſiſſez l'autre moyen, en vous attachant à accorder enſemble les couleurs & les tons dans leur plus grande valeur, vous approcherez du ſyſtême de la Nature & de la perfection de l'Art, relativement à la couleur.

Je me borne à ces explications, parce que les mots *Accord*, *Clair-obſcur*, *Harmonie*, & quelques autres, donneront occaſion de développer les différentes idées qui ont rapport au mot dont traite cet article.

Je ne parle pas d'*adoucir* l'expreſſion. Dans la Peinture, toute expreſſion exagérée ou affoiblie, eſt blâmable.

A F

AFFOIBLIR, (verb. act.) Une partie des termes qui forment le langage d'un Art, ſe rapportent ou aux perfections ou aux défauts dont il eſt ſuſceptible.

Ce que j'ai dit dans l'article *adoucir* eſt relatif à une beauté de l'Art de la Peinture, qui eſt l'harmonie & au plaiſir du ſens de la vue, qui en eſt l'effet. Ce que je vais dire, à l'occaſion du mot *affoiblir*, ſe rapportera à une imperfection.

En effet, c'eſt ordinairement lorſqu'un Artiſte cherche l'accord ou l'harmonie aux dépens de la vigueur, qu'il *affoiblit* le coloris, comme en cherchant l'agrément aux dépens de la ſévérité du trait; il *affoiblit* quelquefois la correction des contours, & en ſacrifiant l'expreſſion au deſir de trouver la grace, il *affoiblit* le caractère.

L'*affoibliſſement* des couleurs qui aide aſſez ordinairement les Coloriſtes médiocres, à obtenir une harmonie que j'appellerai *moyenne* ou *foible*, n'eſt que trop commun dans quelques Écoles, dont cette foibleſſe de coloris paroît être le défaut diſtinctif, & en quelque façon, national.

L'on ne peut en donner de raiſon abſolument ſatisfaiſante. Peut-être ce penchant à une harmonie foible & ſouvent griſe, eſt-il la ſuite de quelque qualité phyſique des organes ou du climat. Elle peut avoir pour origine certains effets d'une lumière ſouvent voilée, qui s'offrent plus habituellement aux regards, ou certaines modifications dans les organes de la vue, qui peuvent être plus générales dans un pays que dans un autre. Au reſte, ſi la cauſe eſt encore incertaine, l'effet n'en eſt pas moins conſtaté, & l'École Françoiſe y paroît ſoumiſe.

Le Ciel des bords de la Seine, où cette École eſt réſidente, ſe montre ſouvent peu ſerein, à cauſe des humidités & des brouillards fréquens. Les hommes & les femmes y ſont plutôt pâles que ſanguins & colorés. Les fabriques ont une couleur peu variée, généralement griſe ou blanchâtre, à cauſe du grand uſage qu'on fait du plâtre, l'on s'aperçoit, d'un autre côté, que le plus grand nombre des Peintres François, qui habitent la Capitale, ont un coloris dans lequel les teintes griſes ou farineuſes dominent ſenſible-

ment, & dont le blanc rend les lumières blafardes. Ce pourroit être par ces cauſes que leur diapazon (ſi l'on peut s'exprimer ainſi) eſt foible, ſouvent ſourd & peu brillant. Mais, en général, la facilité que l'Artiſte médiocre trouve dans l'*affoibliſſement* des couleurs *rompues*, pour parvenir à une harmonie douce, la difficulté de ſoutenir l'accord de toutes les parties, en portant les tons locaux d'un tableau, le plus près poſſible de ceux de la Nature éclairée par une belle lumière, (ſur-tout ſi l'on commence par *monter* les ciels & les plans éloignés) ſont des raiſons qui peuvent entraîner dans toutes les Écoles à *affoiblir* le coloris.

Mais comment nos Peintres diſtingués ne réſiſtent-ils pas à cet *affoibliſſement*, dans lequel ils ne tombent ſouvent qu'après avoir (dans le cours des études qu'ils ont faites en Italie) donné des preuves que l'harmonie vigoureuſe n'eſt pas au-deſſus de la portée de leurs organes & de leur intelligence?

Il faut donc penſer que des cauſes phyſiques établiſſent ſur eux un aſcendant preſque irréſiſtible.

Au reſte, le ſens défavorable du mot *affoiblir* devient plus ſenſible encore, lorſqu'on l'applique à quelques autres parties principales; car le complément de l'Art conſiſte, non pas dans une imitation énervée, mais dans la repréſentation, la plus ſemblable qu'il eſt poſſible, de la Nature dans toute ſon énergie.

Il eſt donc à propos de dire aux jeunes Artiſtes: Craignez, ſi vous vous ſentez entraînés à *affoiblir* des *tons fiers*, pour courir après une harmonie douce, que ce ne ſoit une inſtigation du mauvais génie qui fait tomber un ſi grand nombre de vos Confrères dans un coloris foible, & qui leur inſpire ſi ſouvent des expreſſions efféminées.

On parvient ſans doute, en *affoibliſſant*, à ne point bleſſer des yeux malades ou délicats; mais c'eſt pour les organes qui ont toute leur vigueur que vous devez peindre. Il ne ſeroit plus d'énergie dans les Arts, ſi l'on ſe ſoumettoit, en les pratiquant, aux altérations que les grandes Sociétés, ſont éprouver à l'organiſation, ainſi qu'aux ames de ceux qui les compoſent.

Préſervez-vous donc de cet écueil, contre lequel, au retour de Rome, vous perdrez peut-être tout ce que vous aurez acquis de richeſſes pittoreſques.

S'il étoit démontré que cet *affoibliſſement* de coloris où tombe la plupart de nos Peintres, provient inévitablement de cauſes phyſiques prédominantes, il n'y auroit plus de conſeils à donner à ce ſujet; mais Jouvenet, La Foſſe, Le Brun ſont reſtés coloriſtes en habitant le pays où vous êtes deſtinés à vous fixer.

Rappellez-vous tous les jours, en prenant votre palette, & en la garniſſant de couleurs, que la trop grande *rupture*, ou la *fatigue* que vous leur donneriez, les dénatureroit, comme la Société, trop activement déſœuvrée, fait perdre aux hommes qui s'y livrent, leur caractère.

Pour éviter le premier inconvénient, qui vous regarde particulierement, montez autant qu'il eſt poſſible & avec hardieſſe votre accord, en commençant par vos fonds, par vos ciels, & leur donnant beaucoup de vigueur.

N'allez pas prévoir & craindre les difficultés d'arriver aux premiers plans: elles ſont inévitables; mais on les peut ſurmonter. Vous aurez, ſans doute, à chercher pour trouver des tons propres à ſoutenir de plus en plus cette vigueur juſques aux premieres figures de votre tableau; mais vos efforts ne ſeront pas infructueux, s'ils ſont obſtinés, & ſi vous appellez à votre ſecours le Giorgion, Titien, Véronèze, comme les anciens Chevaliers invoquoient les plus célèbres Paladins, pour s'encourager dans les aventures difficiles.

Si vous devez vous garder de chercher l'harmonie en *affoibliſſant* les tons, vous devez éviter, (je le répète) avec non moins de ſoin, d'*affoiblir* les autres parties conſtitutives de votre Art.

Car ſi vous altérez ou *affoibliſſez* l'expreſſion, ſous prétexte de donner à vos figures plus de grace; vous ferez ce que l'on pratique inhumainement en Italie, lorſqu'on ôte à la voix des Chanteurs leur énergie naturelle pour la rendre plus flexible.

A G

AGRÉABLE, (adj.) La Peinture produit des ouvrages qu'on nomme *agréables*. Les ſujets qui, par leur nature, ſont ſuſceptibles de préſenter des objets, des actions, des ſites, &c. que nous avons généralement du plaiſir à voir ou à nous rappeller, donnent lieu à ces tableaux, lorſque l'Artiſte ſaiſit leur caractère.

On ne peut dire que l'*agréable* ſoit un *genre*, principalement dans l'Art de peindre, parce que des tableaux de *tous les genres* peuvent avoir ce caractère. Un tableau qui repréſente Adam & Eve, tels que les peint Milton, dans les beaux vergers d'Eden, ſeroit un tableau *agréable* du *genre de l'Hiſtoire*. Des ſcènes tirées du Roman de Daphnis & Chloé ſeroient des Paſtorales agréables: enfin, des fleurs & les portraits d'une jeune fille, d'une femme aimable, d'un bel enfant, ſont des tableaux différens par le *genre*, mais ſemblables par le caractère *agréable* que leur auroient donné Van-Huyſem & Roſa-Alba. Souvent une compoſition raſſemble des parties *agréables*, qui contraſtent avec d'autres d'un caractère différent. Le mérite des ouvrages *agréables* de tous

Digitized by Google

les Arts eſt d'offrir des agrémens vrais, qui n'aient rien d'affecté, & s'il ſe peut, une moralité douce, aimable qui plaiſe en inſtruiſant.

Le mot *agréable*, dont il eſt ſi eſſentiel dans les Arts de bien connoître le véritable ſens, malheureuſement n'en a pas un bien précis dans le langage ordinaire ; car ce qui eſt très-*agréable* pour un homme, l'eſt ſouvent beaucoup moins, ou ne l'eſt point du tout pour un autre.

Il réſulte de-là une indéciſion aſſez grande, pour que l'on ne s'entende pas clairement ; cependant, comme il eſt indiſpenſable aux hommes de paroître au moins ſe comprendre, & que le mot dont il s'agit eſt d'un uſage fréquent, il s'eſt formé une idée vague, dont on ſe contente, idée qui eſt d'autant moins profitable à la Peinture & aux autres Arts, qu'elle eſt ſuſceptible d'une infinité de modifications arbitraires, mais ſur laquelle, par cette raiſon, chacun des hommes qui ne ſe trouvent pas d'accord entr'eux, ſe réſerve le droit de réclamer, ſelon qu'elle bleſſe plus ou moins ſon ſentiment perſonnel.

Les idées que nous avons le plus généralement aujourd'hui, à l'occaſion du mot *agréable*, deviennent de plus en plus vagues, parce que nous nous éloignons de plus en plus de la nature, & que les progreſſions de la civiliſation, qui a ſes inconvéniens, comme ſes avantages, les rendent ſouvent trop perſonnelles, ou trop ſujettes à des conventions. Ces idées deviennent donc le jouet des préjugés, des affections momentanées, des caprices du luxe, des abandons de la molleſſe ; enfin, de toutes les altérations qu'éprouvent les mœurs & le goût.

En effet, ce qu'on déſigne le plus ordinairement par *agréable* dans nos Arts & dans nos Sociétés, n'eſt guère relatif aujourd'hui qu'à des objets de délaſſement, de fantaiſie, à des formes de caprice, à des expreſſions, à des tours affectés, dont le caractère tient toujours plus au maniéré qu'au ſimple & au noble.

Dans la Peinture ſur-tout, on nomme fréquemment *agréables* des *tours de figures*, qui ne flattent les regards que d'après les mœurs ou les goûts dominans.

Mais ſi les mœurs ſont relâchées, ſi le goût eſt altéré, les objets *agréables* ne paſſeront pour tels que relativement à des recherches d'eſprit & de volupté, & ces objets s'éloigneront de la nature qui eſt la ſource & le modèle des véritables agrémens. Alors l'Artiſte foible & qui réfléchit peu, ſe perſuadera que le ſeul moyen de rendre ſes ouvrages *agréables*, eſt de ſe conformer au goût, je veux dire, aux conventions de ſon temps. S'il peint donc Vénus, au lieu de la repréſenter céleſte ou du moins animée par ce ſentiment naturel, primitif, dont l'expreſſion eſt la ſimplicité, la vérité, l'abandonnement naïf au vœu de la nature, il la peindra maniérée, artificieuſe, occupée du projet de plaire, bien plus que du ſentiment d'aimer. Il copiera la femme galante d'un rang diſtingué ou celle d'un ordre inférieur, & ſur-tout les minauderies qu'on voit trop ſouvent applaudir ſur la ſcène ; car les idées d'agrément, lorſque les mœurs & le goût s'altèrent, ſe prennent dans les deux claſſes de la Société qui s'éloignent généralement le plus du naturel, la Cour & le Théâtre.

En effet, on peut remarquer, par exemple, relativement au Théâtre, que parmi les Nations chez leſquelles l'altération du goût ſe fait ſentir, au-lieu que les Comédiens devroient ſe modéler ſur les Spectateurs, en imitant non-ſeulement les paſſions, mais les attitudes, les geſtes, les mouvemens de l'homme, l'homme apprend du Comédien à exprimer, à ſentir, à ſe compoſer un maintien, à ſe parer, à donner enfin de l'agrément à ſon action & à ſa figure. On imite ceux qui devroient n'être que des imitateurs ; on emprunte leur ton, leurs airs, leurs inflexions, leur contenance, leur manière de ſe vêtir, & les Artiſtes, trompés par des applaudiſſemens qu'ils voient prodiguer ſouvent à l'exagération & à l'affectation, dirigent d'après ces idées celles qui ſont relatives à leur Art.

Ils regardent donc comme *agréable* ce qu'on appelle ainſi & reſſemblent aux médiocres Peintres, qui copient le mannequin, croyant mieux faire que de copier la nature.

Artiſtes, qui vous ſentez entraîner à donner plus d'agrément que d'énergie à vos ouvrages, recherchez donc & retrouvez au ſein de la nature & à l'aide de la méditation, ce qui eſt véritablement *agréable* dans la nature, que les grandes Sociétés s'efforceut de défigurer ou de repouſſer loin d'elles.

Éloignez les idées d'affectation & de recherche en conſervant vous-même une *agréable* ſimplicité dans vos mœurs, de la franchiſe ſans dureté dans votre ame ; enfin, ce caractère qui vous porte à plaire par les moyens de votre Art.

Conſacrez-vous à un travail raiſonné & ſuivi, ſeul moyen de vous éclairer ſur les vrais principes, comme ſur les véritables agrémens. Appréciez dans le calme de l'attelier, ces erreurs ſociales, ces extravagances des modes qui changent les formes mêmes des corps & qui dénaturent leurs mouvemens, ſans les rendre *agréables*. Nourriſſez-vous de ces ouvrages dont la réputation conſacrée réclame, ſans ceſſe, contre le faux goût, qui ne ſont point ce qu'on appelle *agréables*, mais ſublimes, & ſi vous êtes enfin bien convaincus qu'on ne trouve jamais les véritables agrémens dans l'artifice, vous chercherez les perfections propres à votre Art, dans la nature, & vous aurez du plaiſir à voir l'homme tel qu'il eſt, & la campagne ſans parure étrangère.

Pour cette claſſe diſtinguée, à laquelle on

devroit être autorité de demander ſecours contre les atteintes des faux goûts & des faux agrémens, ſouhaitons qu'au moins elle continue de déſigner avec un ſouris ironique & par le nom d'*agréables* les hommes en qui elle reconnoit les ridicules affectations dont j'ai parlé, & que ceux qu'on diſtingue par les titres de nobles, d'élevés, de grands, évitent qu'enfin le ſens de ces mots ne prenne une teinte moins impoſante; car il faut obſerver que le ſens des mots, chez une Nation mobile, eſt variable comme elle; enſorte que les titres même les plus reſpectables, s'ils ne ſont reſpectés par ceux qui les portent, peuvent devenir des noms de dériſion; & qui ſait ſi le mépris même n'auroit pas la hardieſſe de les profaner!

A I

AIR, (ſubſt. maſc.) L'*air*, dont l'idée commune eſt celle d'un élément inviſible, ſe rend cependant ſenſible aux regards des Artiſtes-Peintres, comme il le devient aux ſavans Phyſiciens par les obſervations & par les expériences auxquelles ils le ſoumettent.

Cet élément, qui n'offre rien à ceux qui ignorent tout, produit ſur l'apparence des corps, les effets les plus marqués & les plus intéreſſans pour l'Artiſte qui veut imiter exactement cette apparence.

En effet, diminuer par ſon interpoſition les dimenſions des corps, relativement à la diſtance où ils ſont de l'œil du ſpectateur, voilà l'effet viſible de l'*air*: adoucir la teinte des objets, joindre à leurs couleurs propres, des nuances qui lui appartiennent, rendre enfin les formes plus ou moins caractériſées, plus ou moins indéciſes; voilà, en général, ce que font à nos regards, & plus ſenſiblement à ceux du Peintre, des atômes que nous appellons *inviſibles*.

Comment imiter ces effets aériens ſur une ſurface unie? Comment peindre une ſubſtance qui, n'ayant ni forme, ni couleur apparente, mêle cependant un léger azur à toutes les teintes de la Nature? Ce ne peut être qu'avec le ſecours de l'artifice.

L'Artiſte ne peut donc pas, à cet égard, opérer comme il fait relativement aux contours & aux formes qu'il repréſente réellement, tels qu'ils s'offrent dans leur apparence viſible. Sa ſeule reſſource eſt de rappeller à l'eſprit de ceux qui voient ſes tableaux, les effets de l'*air*, de manière que l'imagination croie qu'il circule entre les objets dont ce qu'on appelle *platte Peinture*, préſente les images.

Pour cela, le Peintre doit diſtinguer & conſidérer avec une attention réfléchie, ce que produiſent ſur les objets réels, en raiſon des diſtances,

La vagueſſe de l'*air*,
Sa légereté,
Sa tranſparence;

enfin, cette nuance éthérée dont j'ai parlé, nuance qui modifie toutes les couleurs & l'éclat même de la lumière.

Reprenons par ordre ces qualités de l'*air*, qui intéreſſent particuliérement le Peintre.

La *vagueſſe* & l'ondulation continuelle des globules imperceptibles de l'*air*, produiſent dans les contours ou dans le trait des objets, cette douceur & ces interruptions agréables qui nous font regarder, comme dures, lourdes & découpées les imitations dans leſquelles ces effets ne ſont pas retracés ou indiqués.

C'eſt donc pour imiter les effets de l'*air*, & en même temps les accidens de la lumière, que le Deſſinateur & le Peintre ont l'art de rendre leur trait quelquefois fin, léger & preſqu'imperceptible, quelquefois plus marqué, quelquefois enfin prononcé fortement; & c'eſt ce dont il me ſemble qu'on ne rend pas compte autant qu'il le faudroit à ceux qui commencent à s'exercer au deſſin.

Cependant il eſt eſſentiel de prévenir, dans ces jeunes Artiſtes, les imitations machinales. Elles ne ſont que trop communes, & il eſt indiſpenſable de leur apprendre à diſtinguer & de leur faire bien comprendre les rapports qui exiſtent entre les moyens de l'Art & les effets de la Nature.

L'uſage eſt de dire à l'Elève qu'on inſtruit: » Lorſque vous deſſinez, tracez légèrement vos » contours, interrompez-les; faites-les ſentir » d'une manière plus marquée de temps en temps, » en appuyant le crayon; prononcez les touches. » C'eſt ainſi que vous donnerez à votre trait de » la grace, du goût & de l'expreſſion. «

Mais ne faudroit-il pas lui dire auſſi: » Obſervez le contour de ce modèle expoſé à vos » yeux, & remarquez que le trait échappe à vos » regards dans une infinité d'endroits; qu'il eſt » ſenſible dans pluſieurs autres; qu'enfin, dans » certains plans, dans certaines courbures, il eſt » très-prononcé. Lorſqu'il échappe à vos yeux, » c'eſt que les derniers plans viſibles de la ſurface » que vous obſervez, s'inclinent inſenſiblement » pour diſparoître à vos regards, & qu'étant » éclairés d'une lumière douce qui gliſſe ſur eux, » ils ſe confondent avec le fond ſur lequel ils ſe » trouvent, & qu'ils échappent de manière que » l'œil les perd & ne les apperçoit réellement plus. » L'ondulation de l'*air*, indépendamment de ſon » interpoſition, contribue encore à vous dérober » les extrémités indéciſes du trait. Vous paroît-il » plus prononcé, plus diſtinct? c'eſt que la teinte » du fond, ſur lequel l'objet que vous obſervez » s'offre à vos regards, ſe trouve plus claire. » Ainſi vous devez conſidérer & retenir que c'eſt » par l'oppoſition claire ou obſcure des objets » avec leur fond que ſe diſtinguent ces objets & » leurs contours. Enfin, ces parties du contour, » qui, fortement articulées, vous invitent à

Digitized by Google

» appuyer le crayon & à *décider la touche*, ce » ſont les privations de lumière qu'éprouvent » dans leurs courbures, certaines ſinuoſités du » trait qui les dérobent plus ou moins à la direc- » tion des rayons du jour.

» Dans le corps humain, ſoumis à vos obſer- » vations & à votre étude, les articulations, les » emboîtemens des membres, les gonflemens des » muſcles dans différentes directions & différens » mouvemens occaſionnent les privations de lu- » mière qui décident fortement le trait; on ex- » prime ces accidens par des touches, & comme » les mouvemens des articulations & des muſcles » ſont beaucoup plus apparens dans les corps » vigoureux, ou dans les actions violentes, les » touches fortes & énergiques plus autoriſées, » ſont partie de l'expreſſion: mais il faut qu'elles » ſoient placées & appuyées avec juſteſſe.

» Voilà ce qui demande, de la part du Deſſi- » nateur & du Peintre, la plus grande étude & » la plus ſévère attention; ſans cela, non-ſeu- » lement la touche ne produit pas l'effet qui doit » en réſulter, mais elle n'eſt le plus ſouvent » qu'une ſorte d'affectation arbitraire & de ma- » nière, qui n'ont preſque point de rapport à la » nature. «

La touche, bien ſentie, eſt donc un des moyens de donner l'idée du mouvement d'une figure, & d'y faire appercevoir & deviner le jeu des paſſions. Par une ſuite de cette explication, la touche arbitraire, qu'on regarde ſi ſouvent mal-à-propos comme un ſigne diſtinctif de goût, n'eſt qu'une *manière* & un moyen qui n'exprime rien.

Venons à cette tranſparence de l'*air*, qui permet de voir les objets, en les couvrant cependant d'un léger voile & en modifiant ſeulement leurs apparences.

L'interpoſition plus ou moins conſidérable de l'*air* prive les couleurs d'une partie de leur éclat, dont la vivacité bleſſeroit ſouvent l'organe de la vue, s'il n'étoit adouci.

C'eſt cet effet de l'*air*, (l'un des plus difficiles à rendre avec juſteſſe,) qui décide cependant de la plus ou moins grande vérité de l'apparence des objets, relativement au plan qu'ils occupent.

L'Artiſte, qui a l'ambition d'être appellé Coloriſte, ſacrifie ſouvent l'effet néceſſaire de l'interpoſition de l'*air*, qui lui impoſe la loi de rompre ſes couleurs, & il préfère alors un faux éclat à la vérité.

Un autre, plus touché de la douceur que les couleurs peuvent emprunter de l'interpoſition de l'*air*, s'occupe tellement à rompre ſes tons, à en voiler l'éclat, qu'il tombe dans un coloris foible, dans lequel les couleurs locales ne ſont pas déſignées préciſément. Il manque également, par cette route oppoſée à la précédente, le but de la Peinture.

L'un, donne à ſa couleur le tranchant qu'on trouve aſſez ſouvent dans les Peintures en émail qui ſont imparfaites; l'autre, l'eſpèce de confuſion de tons indécis qu'offrent des tableaux en Paſtel qui ont été légèrement frottés.

Ces dernieres obſervations regardent particulièrement les objets qui ſe trouvent ſur les premiers plans d'un tableau & qui y ſont éclairés des principales lumieres; mais les derniers plans & les fonds exigent que le Peintre s'occupe, en les colorant, de déſigner l'interpoſition de l'*air*, plus ſenſible dans l'éloignement. Il me reſte à parler de cette nuance légèrement azurée, qui provient auſſi de l'interpoſition de l'élément inviſible.

Cette nuance, tantôt plus forte, tantôt moins colorée, s'obſerve dans les lointains, & y domine, dans pluſieurs momens ſur la couleur des montagnes; effet, qui eſt quelquefois extrêmement ſenſible dans la nature, & que quelques Payſagiſtes ont exagéré.

On ne peut entrer dans les détails d'effets que produiſent les vapeurs habituelles, ou ces légers brouillards qui modifient l'*air* & qui lui donnent une couleur plus ou moins ſenſible.

Ce que les Artiſtes doivent, à cet égard, obſerver ſur la nature, ce ſont les effets qui ſe préſentent le plus ſouvent les mêmes dans certaines heures du jour, dans certaines ſaiſons, & qui, relativement aux aſpects du ſoleil, rendent les couleurs des lointains plus ou moins azurées.

Mais l'Artiſte doit cependant éviter de repréſenter avec trop de fidélité les accidens, lorſque dans la nature ils ſemblent exagérés; parce que, dans les repréſentations de la Peinture, les accidens extraordinaires & rares paroiſſent des menſonges, & que la vraiſemblance la plus parfaite eſt proprement la vérité de la Peinture, ainſi que de tous les Arts d'imitation.

Quelques Maîtres célèbres, tels que Paul Brill, les Breugles, & d'autres encore, ont eu le défaut dont je cherche ici à préſerver les Artiſtes. Au reſte, cette obſervation, ſur le vrai invraiſemblable, pourroit s'étendre ſur preſque toutes les parties de la Peinture.

Les effets, trop prononcés, ſe peuvent comparer aux objets ſur leſquels on inſiſte trop fortement, en parlant ou en écrivant. L'auditeur, ainſi que celui qui lit, ou qui regarde un tableau, ſe livre d'autant moins à l'illuſion, qu'on ſemble le vouloir contraindre davantage à s'y prêter.

Au reſte, il faut obſerver que quelquefois les nuances trop azurées des fonds de tableaux peints depuis long-temps, ſe trouvent bleſſer les yeux & l'accord, parce que les couleurs qu'on a employées ont acquis un ton plus fort, ou que l'*outremer*, dont ſe ſont ſervis pluſieurs Peintres, a conſervé toute ſa valeur, tandis que d'autres couleurs ont perdu celle qu'elles avoient. Je parlerai plus particulièrement de ces accidens, qui, funeſtes aux meilleurs ouvrages, occaſion-

nent ſouvent des jugemens injuſtes ou des raiſonnemens faux; inconvénient particulier à la Peinture, & qu'on ne peut ni prévoir ni prévenir abſolument.

J'ajoûterai, en revenant au ſujet de cet article, qu'un mérite recommandable dans pluſieurs Peintres Hollandois, eſt d'être très-colorés, ſans rien faire perdre aux effets dégradés par l'interpoſition de l'*air*.

Oſtade a repréſenté ſouvent, dans un tableau d'une dimenſion peu conſidérable, l'intérieur aſſez vaſte d'une habitation, avec un tel artifice, que le ſpectateur ſe promène, pour ainſi-dire, dans cet eſpace, & qu'il en meſure préciſément l'étendue par l'*air* qu'il croit y voir circuler. Rimbrand parvient à une ſemblable illuſion; mais par des moyens plus arbitraires & par un artifice quelquefois trop apparent. Il cherche & trouve, dans des oppoſitions fortes de lumière & d'ombre, ce qu'Oſtade a cherché & trouvé dans les dégradations fines & vraies des tons locaux.

Voici ce qu'on peut adreſſer aux Artiſtes, en réſumant en peu de mots le fond de cet article: Si l'imitation juſte & fine des effets de l'*air* ne donne pas de la profondeur à votre tableau, en détruiſant l'idée d'une ſuperficie platte, pour y ſubſtituer celle d'un eſpace; ſi l'*air*, enfin, ne ſemble pas circuler autour de chaque figure & de chaque objet que vous repréſentez iſolé, vous ne faites qu'appliquer des découpures plus ou moins bien colorées les unes près des autres, & vous n'avez pas l'idée de l'Art que vous pratiquez.

A L

ALLÉGORIE, (ſubſt. maſc.) Les Arts libéraux, comme je l'ai dit au commencement de cet Ouvrage, ſont des langages. La Peinture parle; mais cette propriété s'accroit par l'*allégorie*.

L'*allégorie* eſt, relativement à la Peinture, un moyen ingénieux qu'employe l'Artiſte pour faire naître & pour communiquer des penſées ſpirituelles, des idées abſtraites, à l'aide de figures ſymboliques, de perſonnages tirés des Mythologies, d'êtres imaginaires & d'objets convenus.

Ces figures & ces objets peuvent donc être regardés comme des ſignes de convention, élémens d'un langage abſolument ſpirituel, qu'on ajoûte à celui que parle plus ordinairement la Peinture. Auſſi, dans ce qu'on nomme *emblême* & *corps de deviſes*, ſortes de repréſentations purement *allégoriques*, il n'eſt pas rigoureuſement néceſſaire que les objets qu'on employe ſoient parfaitement imités. Ils pourroient l'être très-imparfaitement, ſans que, pour cela, le ſens *allégorique* qu'ils renferment fût altéré; ce qui conduit à comprendre la nature des hiéroglyphes.

L'*allégorie*, ou le mélange des figures ſymboliques avec les perſonnages ſimples & naturels, doit être convenable aux ſujets qu'on traite, & tous n'en ſont pas ſuſceptibles. Elle doit être ſuffiſamment autoriſée & employée avec réſerve. Il faut que ces figures ſoient faciles à reconnoître; que leur intention ſe découvre aiſément, elles doivent enfin enrichir la compoſition & ne pas l'embarraſſer.

Quant à l'*allégorie*, qui n'eſt compoſée que de figures & d'objets emblematiques, ſon but le plus ordinaire eſt la louange ou la ſatyre. Le premier genre eſt toujours exagéré; le ſecond, toujours condamnable. Je vais revenir à chacune des notions élémentaires que j'ai énoncées pour les développer davantage.

L'*allegorie* convient principalement aux ſujets qu'on nomme *héroïques* ou *fabuleux*, & à ceux qui ſont tirés des Mythologies, d'autant que les Fables & les Mythologies, peuvent être regardées comme des *allégories*, ou ne manquent guère de le devenir.

L'*allégorie* eſt donc très-autoriſée dans ces ſortes de ſujets, & elle les enrichit d'idées intellectuelles & abſtraites, que les perſonnages naturels ne peuvent exprimer par leur action.

On doit regarder l'*allégorie* comme autoriſée, lorſque l'Artiſte traite un ſujet emprunté d'un Poëte, qui a lui-même employé ce langage dans ſon ouvrage.

Je dois faire obſerver ici, puiſque je rapproche la Poëſie de la Peinture, que le Poëte a relativement à l'*allégorie* un avantage fort grand ſur le Peintre; celui d'expoſer ſes fictions, de les préparer, de nommer les perſonnages épiſodiques que ſon imagination adapte au ſujet qu'il a choiſi, & qu'il doit faire agir.

Un autre avantage non moins grand, eſt celui de laiſſer à l'imagination du lecteur le ſoin & mieux encore le plaiſir de les deſſiner ſelon ſa fantaiſie, de déterminer quelquefois ſur une légère indication, leurs attitudes, ou même de modifier à ſon gré leur action.

Cet avantage eſt à-peu-près ſemblable à celui qu'ont les compoſiteurs de Pantomimes, qui s'en remettent aux ſpectateurs pour les diſcours de leurs perſonnages muets. Ces compoſiteurs ſont aſſurés que chacun fera les paroles de la manière qui lui convient le mieux.

Le Peintre, au contraire, qui réaliſe ſes perſonnages *allégoriques*, & qui leur donne des formes viſibles & des attitudes déterminées, ne peut guère ſe flatter de ſatisfaire tous ceux qui les verront & qui les examineront avec d'autant plus d'attention & de ſévérité, qu'elles ſont preſque abſolument idéales, & que l'Artiſte ne peut pas dire, comme lorſqu'il s'agit des figures ordinaires, qu'il les a deſſinées, étudiées, coloriées d'après la Nature.

J'ai dit, qu'elles étoient preſque toutes idéales; mais il en eſt cependant qu'on ne doit pas regarder abſolument comme telles; car celles qui ont rapport à la Fable & à la Mythologie grecque,

ont

ont pour modèles convenus les formes ſous leſquelles les Anciens les ont repréſentées dans leurs productions *artielles* qui nous ſont parvenues.

Mais, malgré cette autoriſation, ſi la ſageſſe, repréſentée par la figure de Minerve, vole pour arrêter un Héros trop impétueux, & que cette figure peinte paroiſſe lourde & mal-adroite, le ſpectateur en ſera plus choqué, que ſi ſa critique ne tomboit que ſur un perſonnage naturel.

En général, ce qui invite à employer l'*allégorie*, & ce qui fait qu'on en abuſe ſouvent, même lorſqu'elle eſt autoriſée, c'eſt que le langage figuré ou abſtrait a des charmes pour l'eſprit cultivé & pour l'imagination, ſur-tout qui eſt indulgente ſur les vrai-ſemblances. Mais s'il eſt des hommes doués d'imagination, & des eſprits cultivés, combien n'en exiſte-t-il pas d'ignorans, combien n'y en a-t-il pas qui ont peu, ou qui n'ont point d'imagination? Ceux qui forment ces deux dernières claſſes, ne voient ordinairement dans les figures qui traverſent les airs, par exemple, que des hommes ou des femmes dans une ſituation contraire à leur nature. Ces ſpectateurs, très-mal diſpoſés par l'invrai-ſemblance, cherchent querelle, ſi l'on peut parler ainſi, avec une ſecrette ſatisfaction, à tout perſonnage de cette eſpèce, & les ridicules qu'ils y découvrent, ou qu'ils leur ſuppoſent, ſont alors les objets dont ils s'occupent & le ſeul plaiſir que leur donne le tableau.

Il eſt donc bien néceſſaire que l'*allégorie* ſoit employée avec réſerve, que les figures qu'on y fait entrer ſoient faciles à reconnoître, même pour ceux qu'on ſuppoſe inſtruits; que leurs intentions ſe découvrent aiſément & qu'elles n'embarraſſent point les compoſitions; car, en laiſſant de coté la claſſe des hommes pour qui l'*allégorie* eſt un langage peu intelligible & qui manquent d'imagination, on ne peut diſconvenir que l'intérêt d'unité eſt preſque toujours altéré par le mélange des figures *allégoriques* avec les figures naturelles. Il arrive même aſſez ſouvent que l'homme d'eſprit, l'homme inſtruit s'attache préférablement aux perſonnages ſurnaturels, ſoit pour deviner leur langage abſtrait, ſoit à cauſe du droit qu'a ſur l'imagination tout ce qui eſt extraordinaire & ſurnaturel.

Il paroîtra réſulter de ces obſervations que la Peinture ne devroit offrir que des objets qu'on puiſſe comparer avec la nature pour juger du mérite de l'imitation; que par conſéquent l'*allégorie* devroit être exclue de l'Art dont je parle: mais cette conſéquence ſeroit trop ſévère & ne ſeroit juſte, en effet, qu'autant qu'il n'exiſteroit pas un nombre d'ouvrages d'imagination, qui ont formé un Monde poétique, & par conſéquent pittoreſque, généralement adopté & convenu.

Cette convention étant établie depuis pluſieurs ſiècles, la ſeule ſévérité que la raiſon exige conſiſte, à ce que je crois, dans les préceptes que j'ai avancés; car s'il eſt vrai que le ſuccès de l'*allégorie* ſoit doublement flatteur pour l'homme qui ſe montre, par ce moyen, inſtruit & ſpirituel, ſi le juſte mélange de ce langage intellectuel avec le langage naturel propre à la Peinture eſt un chef-d'œuvre & une bonne fortune dûe au génie, on peut dire auſſi que rien n'eſt moins intéreſſant, & qu'au contraire, rien n'eſt plus choquant que le mauvais uſage qu'on en fait.

Mais ſi, au lieu d'employer des figures *allégoriques* bien autoriſées, bien connues, l'Artiſte ſe donne la liberté d'en créer de nouvelles; alors les difficultés ſont preſque inſurmontables, le ſuccès plus que douteux, le ridicule ou l'obſcurité inévitables, & l'on peut dire alors que l'*allégorie*, au lieu d'étendre les bornes de l'Art, & par-là de le perfectionner, contribue à le détériorer.

C'eſt ce qui arrive de preſque toutes les compoſitions abſolument *allégoriques*. On peut juſtement avancer qu'elles ſe rapprochent de ce que nous nommons *énigmes*, avec cette différence ſeulement que le Peintre du tableau *allégorique* le plus difficile à comprendre a pour but d'être entendu, & que l'Auteur de l'*énigme* a le projet de ne l'être pas. Auſſi le Peintre a-t-il grand ſoin, à l'aide d'un portrait, d'un nom, d'une déſignation quelconque, de dire le mot, tandis que le Faiſeur d'*énigmes* s'efforce de le taire.

L'un & l'autre de ces ouvrages ſont un jeu, ou un abus de l'eſprit & du talent; mais les tableaux, purement *allégoriques*, ont auſſi, pour la plupart, des motifs moins indifférens, que la morale ſévère n'approuve pas plus que le bon goût ne peut approuver ces ſortes d'ouvrages; car ils ſont preſque tous inſpirés par la flatterie, qui profane les emblêmes nobles des grandes qualités & des vertus, en les prodiguant trop ſouvent, par intérêt ou par baſſeſſe. Or il faut obſerver que la flatterie employée dans le diſcours, s'évanouit avec la parole; mais que la flatterie peinte, ſculptée, gravée, même imprimée, s'offrant plus ſenſiblement ſous des traits viſibles, bleſſe d'autant plus qu'elle eſt toujours exagérée, qu'elle prend un corps qui ſemble affronter de pied-ferme, ſi l'on peut parler ainſi, la vérité, & qu'enfin, elle préſente publiquement, pendant des ſiècles, l'exagération, le menſonge & l'aviliſſement.

Quant aux *allégories* pittoreſques, inſpirées par la méchanceté, elles ſont d'autant plus répréhenſibles que la ſatyre y eſt plus outrée & plus audacieuſe, en s'y montrant ſous des formes animées qui ajoutent aux vices des apparences hideuſes.

A M

AMATEUR, (ſubſt. maſc.) Le titre d'*Ama-*

teur eſt une diſtinction que les Académies de Peinture accordent à ceux qu'elles s'aſſocient, non en qualité d'Artiſtes, mais comme attachés aux arts par leur goût ou par leurs connoiſſances.

Dans la ſociété, ce nom, qui ſe confond ſouvent avec celui de connoiſſeur, ſe donne ou ſe prend avec moins de formalité, à-peu-près comme les noms de Comte ou de Marquis qu'on admet aujourd'hui, ſans trop regarder quel droit on a de les porter.

Mais lorſque ce terme, deſtiné à exprimer, en parlant de l'Art de la *Peinture*, un ſentiment vrai & eſtimable, ſe multiplie trop par l'effet du déſœuvrement & de la vanité, ne doit-on pas craindre de le voir enfin réduit à ne déſigner qu'une prétention & un ridicule?

Les *Amateurs* des Beaux-Arts étoient peut-être trop rares il y a un ſiècle: ils deviennent aujourd'hui trop communs. Leur nombre ne ſeroit pas à redouter ſi ceux qui le forment s'y trouvoient tous appellés par un ſincère amour des Arts. Ils ſont utiles aux progrès de la Peinture, lorſqu'un heureux penchant les porte à s'en occuper, & ſurtout lorſqu'ils parviennent à acquérir les connoiſſances qui ſont indiſpenſables pour bien jouir des productions des talens & pour les apprécier judicieuſement.

Il exiſte, ſans doute, des *Amateurs* de cette claſſe; mais il peut s'en former une plus nuiſible aux Arts, que la première ne leur eſt profitable. Celle-ci doit s'accroître à-peu-près dans la même proportion que ſe multiplient les Marchands de Tableaux, c'eſt-à-dire, en raiſon du luxe.

Je crois enfin qu'on ſera bientôt autoriſé à penſer que la trop grande quantité d'*amateurs* ſans amour, & de connoiſſeurs ſans connoiſſances, contribue à la corruption du goût, & nuit aux progrès des Arts, dont les ſuccès l'ont fait naître.

La claſſe dont je parle eſt donc du même genre que celle des hommes qu'on appelle *Hommes de goût*, qui jugent les ouvrages de Littérature, ſans principes arrêtés & ſans connoiſſances réelles.

Il eſt bien vrai que ces juges ne décident pas de la deſtinée des ouvrages ſur leſquels ils prononcent; mais ils font le tourment des Gens de Lettres, comme les faux connoiſſeurs en Peinture font celui des Artiſtes; & ils leur deviendront d'autant plus pernicieux, que les Auteurs & les Artiſtes eux-mêmes ſeront plus répandus dans la ſociété, qu'ils ne devroient effectivement l'être pour leur avantage.

Cette plus grande liaiſon entre ceux qui pratiquent les Lettres & les Arts & ceux qui forment ce qu'on appelle parmi nous la ſociété, eſt-elle un avantage, comme quelques perſonnes le penſent? C'eſt une queſtion qui me paroît trop intéreſſer le deſtin des Beaux-Arts, pour qu'on ne me pardonne pas de m'y arrêter un moment.

La méditation & l'étude de la nature s'uniſſent ſans doute au goût naturel pour décider les Artiſtes à aſpirer aux plus grands ſuccès; mais un motif plus général encore, eſt la ſatisfaction qu'ils eſpèrent & qu'ils trouvent en effet à être loués. Ce ſentiment eſt naturel à l'homme & ne peut pas être regardé comme condamnable. Il entraîne l'Artiſte à ſortir de la ſolitude de l'attelier pour jouir de l'effet de ſes ouvrages. Il lui paroît eſſentiel de connoître les idées ſur leſquelles ſes contemporains établiſſent leur jugement, ainſi que les deſirs qu'ils forment.

Et quoique les Artiſtes ne puiſſent ignorer que ce jugement eſt incertain, qu'il eſt ſouvent deſtiné à être infirmé par la poſtérité; qu'il peut dépendre d'une infinité de circonſtances, d'opinions, de préjugés, il craint cependant de s'en trop écarter, & de ne jouir par-là qu'en eſpérance de ſes travaux réels: c'eſt là que commencent les incertitudes & les irréſolutions des Artiſtes.

Un précepte leur eſt donné dans les livres didactiques de tous les temps: » Travaillez, leur » dit-on, pour la poſtérité, les ſeuls ouvrages qui » mériteront ſon aveu, vous donneront l'immor» talité. Qu'importe d'être critiqué ou négligé » par ſon ſiècle, pourvu qu'on ſuive la Nature & » les vrais principes du beau. «

D'un autre côté, de bons eſprits ne ceſſent auſſi de leur dire: » Le Public eſt un miroir fidèle: » vous verrez en le conſultant, les défauts & les » beautés de vos ouvrages. Si vous ne le con» ſultez pas, les préjugés & les pièges de l'amour» propre vous égareront. «

On ne ceſſe de leur répéter encore que dans la ſociété inſtruite, dans le monde poli, l'eſprit & le goût s'épuiſent par les diſcuſſions, par les contradictions & par la communication des idées.

Du premier de ces principes réſulte, avec le dévouement à la ſolitude, la néceſſité de faire ſa principale ſociété des hommes qui n'exiſtent plus, je veux dire, des anciens; & de ne travailler que pour ceux qui n'exiſtent pas encore.

Du ſecond, réſulte l'obligation de ne pas ſe ſouſtraire au tribunal du ſiècle où l'on vit, de ſe conformer au goût, aux opinions de la ſociété dont on fait partie, de s'y montrer comme Artiſan connu de la gloire nationale, de conſulter le ſentiment de ſes contemporains, &, tout en jouiſſant de la récompenſe de ſes travaux, de profiter des lumières qui ſe répandent & des avantages que produit le mouvement d'une ſociété ſpirituelle.

Cette oppoſition de ſyſtèmes ſeroit moins embaraſſante, ſi le plus grand nombre des hommes qui compoſent la ſociété, avoit des idées claires & quelques principes fondés ſur la nature. Il y auroit encore peu d'inconvéniens, ſi ceux aux jugemens deſquels les Artiſtes attribuent une ſorte d'autorité, ſe défendoient des préjugés perſonnels, s'ils ne laiſſoient paroître que des impreſſions tranches, qu'ils ne donneroient pas pour des

Digitized by Google

décisions ; si, en voulant autoriser ces impressions par quelques raisonnemens, ils les accompagnoient de ce doute modeste, de cette juste réserve qui soumet les productions des Arts en dernier ressort, à ceux dont l'occupation continuelle est de les pratiquer. Mais que trouvent le plus souvent les Artistes égarés dans le tumulte des cercles & dans la société? Des ames froides, auxquelles les Arts & leurs productions sont au fond très-indifférens, quoiqu'elles paroissent quelquefois s'y intéresser ; des enthousiastes hors de mesure, la plupart comédiens de sentiment, des dissertateurs diffus & vagues, pleins de bonne opinion d'eux-mêmes, qui soutiennent opiniâtrément les sentimens qu'ils ont adoptés, souvent par hazard, ou en les empruntant d'autrui ; des discoureurs plus modérés, mais plus à charge encore, qui, fort instruits de tous les lieux communs des sujets qu'on traite le plus ordinairement dans les conversations, ne connoissent cependant aucun des détails importans qui appartiennent aux Arts ; des hommes enfin, & malheureusement des femmes qui, aux justes droits qu'on leur reconnoit, ajoutent celui de prononcer sur les réputations & sur les talens, objets qu'elles ne croyent pas plus importans que beaucoup d'autres dont elles ont eu de tout tems le droit de décider souverainement.

Ce que les Artistes rencontrent aussi plus souvent qu'autrefois, ce sont des possesseurs de collections qui s'en occupent vivement lorsqu'ils les font admirer, & les oublient dès qu'ils sont seuls avec elles ; semblables en cela à ces époux mal-assortis, qu'on voit affecter en compagnie l'intérêt le plus édifiant, & qui tête-à-tête s'abandonnent à l'ennui qu'ils se causent & à l'indifférence qui les glace.

Mais, après avoir tracé l'esquisse des ridicules peu favorables aux Arts & aux Artistes, il est juste d'observer que ceux-ci contribuent eux-mêmes à les multiplier. Le desir d'anticiper leur réputation, de s'approprier par préférence les occasions d'accroître leur célébrité & les avantages moins nobles qu'ils peuvent tirer de leurs talens, osons dire avec franchise, la cupidité augmentée par le luxe & nourrie par la dissipation & la frivolité, les entraînent à flatter des ridicules qui nuisent à leurs véritables intérêts, en avilissant ou en égarant leurs talens.

C'est donc de l'excès & de la multiplicité des prétentions réciproques, c'est de l'impression que font trop souvent sur les Artistes les noms, les rangs & les richesses, que naissent la plûpart des défauts qui altèrent les ames des Artistes & leurs ouvrages.

Ce qui résulte de ces observations, je l'adresserai à tous ceux qui se destinent aux Beaux-Arts, ou qui les pratiquent déjà avec succès.

Si vous n'avez pas un tempérament moral, ferme & robuste, ne faites que voyager quelquefois dans la société sans vous y établir ; autrement, refroidis par l'indifférence, tourmentés par le caprice & l'ignorance, enchaînés par les opinions régnantes & par les modes, vous participerez à toutes les erreurs & à toutes les passions de votre siècle. Il vaudroit mieux sans doute, pour vos progrès & pour votre bonheur, que vous vous fussiez voué à une retraite presqu'absolue ; car la solitude occupée, en portant les hommes à méditer, leur inspire au moins une modération & un calme favorables à leurs succès.

Après m'être peut-être trop étendu sur les abus qui ternissent quelquefois le nom d'*amateur*, nom fait pour être estimé, je dois dire qu'il a existé & qu'il existe sans doute encore des *amateurs*, vraiment dignes de ce titre honorable. On en peut nommer qui, par des observations & des travaux suivis jusqu'à la fin de leur carrière, par des connoissances acquises dans une vie retirée, par un jugement sain, par l'équilibre de l'ame & par le secours de collections faites avec ordre & intelligence, ont joint aux lumières relatives aux Arts, cette érudition historique qui instruit de leur marche, de leurs progrès, & qui leur devient réellement utile. Il en est qui suivront cette route tracée, entr'autres par MM. Mariette, de Niert, Calviere, Caylus, & plus anciennement par de Piles, Félibien, &c. Il s'en éleve qui, dans les loisirs de différens états, dans des rangs distingués, dans les âges des passions, pratiquent véritablement les Arts pour parvenir à les éclairer. Il est des femmes qui parent leurs attraits & leurs graces de talens plus durables que ces avantages passagers. Elles acquièrent & trouvent dans d'aimables occupations un préservatif contre l'ascendant de la dissipation, & se préparent des ressources pour les temps où cette dissipation perd ses charmes & où la fatigue se substitue insensiblement au plaisir qu'on y cherche. Elles joindront à ces avantages l'honneur d'être immortalisées dans les fastes de ces mêmes Arts qu'elles honorent ; surtout, si en se garantissant de la manie de protéger, du danger des préventions & du sentiment de leur juste & naturel ascendant, elles n'abandonnent pas le bonheur plus grand de s'instruire & de jouir des talens qu'elles savent embellir.

Puissent les *Amateurs* de ces classes aimables & bienfaisantes se multiplier pour l'avantage des Beaux-Arts & l'honneur de ma Patrie ! Puissent les autres exagérer assez leurs ridicules prétentions, pour devenir dignes de subir au théâtre la punition que Molière imposa aux précieuses & aux faux savans de son siècle !

Qu'il me soit permis d'adresser encore quelques mots aux jeunes aspirans à ce titre d'*Amateur*, si estimable lorsqu'on le mérite.

Les petites pratiques de la Peinture, d'après lesquelles vous pourriez vous croire connoisseurs & juges des ouvrages de l'Art, ne donnent pas

plus réellement ces qualités, que les petites pratiques de dévotion ne font les hommes vraiment religieux.

Pour connoître l'Art du Deſſin & de la Peinture, il eſt bon cependant d'avoir eſſayé de deſſiner & de peindre, comme pour apprecier plus juſtement le mérite de la Poeſie, il eſt bon de s'etre exercé à faire des vers; mais les connoiſſances qu'on acquiert par cette voie, n'inſtruiſent le plus ſouvent que d'une ſorte de méchaniſme, plus eſſentiel, il eſt vrai, dans la Peinture que dans la Poeſie, parce que le méchaniſme occupe beaucoup plus de place dans la conſtitution du premier de ces Arts, que dans celle du ſecond.

Mais ſoyez convaincus qu'on n'eſt pas fort avancé dans la Peinture pour y avoir fait les premiers pas, c'eſt-à-dire, pour avoir tenté de peindre quelques eſſais ſous les yeux & avec le ſecours d'un Artiſte. Je m'en rapporte ſur cet objet à votre ſeule conſcience, car la petite improbité de l'état où je vous enviſage, conſiſte le plus ſouvent à vous applaudir d'un ſuccès qui vous appartient bien rarement tout entier.

Ce que vous devez regarder comme plus eſſentiel, c'eſt de vous inſtruire ſans faſte par la lecture bien méditée des bons auteurs qui ont écrit ſur la Peinture, ſurtout de ceux de ces auteurs qui étoient Artiſtes, tels que Dufreſnoy, de Piles, Coypel, Pouſſin & plus anciennement encore Vazari, Lomozzo, Léonard de Vinci.

Si vous deſirez pourſuivre cette route, ajoutez à ces premières études un cours d'obſervations raiſonnées, ſoit d'apres les idées dont vous vous ſerez nourris par la lecture, ſoit par des conférences avec quelques Artiſtes habiles dans la théorie & doués du talent de rendre clairement leurs conceptions. Ce cours ne peut ſe faire qu'en voyant & revoyant pluſieurs fois les collections qui raſſemblent les ouvrages capitaux des grands Maîtres. Arrêtez-vous ſur les Écoles célebres, premièrement ſans les mêler, enſuite en les comparant. Appliquez l'examen des plus beaux tableaux tour-à-tour aux principales parties de l'Art; réſervez pour les derniers objets d'inſtruction ce qu'on place le plus ſouvent mal-à-propos à la téte, je veux dire, l'aptitude à diſtinguer les Maîtres, par certains ſignes que reconnoîtront toujours ſupérieurement à vous ceux qui trafiquent de Peinture: apprenez enfin la différence de mérite qu'ont les grands genres, ſoutiens honorables de l'Art, ſur ceux qui, tout eſtimables qu'ils ſont, n'autoriſeroient pas ſeuls les éloges & les prérogatives qu'on a donnés de tout temps à la Peinture.

Écrivez pour fixer vos idées, mais ſongez en reliſant vos obſervations, à les examiner & à les diſcuter auſſi ſévérement que vous feriez celles d'un autre.

Si vous reconnoiſſez enfin que votre penchant n'eſt qu'un goût paſſager, une imitation, un deſir de prétention mal-fondée, penſez que, tandis que d'après des notions trop légères, vous diſſiez en appréciant les tableaux expoſés aux yeux du Public, ſouvent un ſimple Elève, barbouillé de *fangaine*, ſe trouve dans la foule, à vos côtés, qu'il rit de votre confiance, de l'imbécillité de ceux qui vous écoutent, & qu'il griffonne peut-etre votre caricature.

Mais pour vous conſoler & pour vous guérir plus facilement d'un ridicule auquel vous vous livrez, ſoyez sûre auſſi qu'on peut avoir le jugement qu'exige la Magiſtrature, la vertu que ſuppoſe l'Etat eccléſiaſtique, le courage d'un brave Chevalier, l'érudition d'un Savant, la juſteſſe d'un Géomètre, les talens d'un Poete, d'un Orateur; enfin, cette facilité ſéduiſante & quelquefois trompeuſe du Bel-eſprit, & n'avoir aucune des diſpoſitions & des connoiſſances qui doivent conſtituer l'*amateur* & le judicieux connoiſſeur des ouvrages de Peinture.

AME, (ſubſt. fém.) Ce terme de la langue générale eſt employé dans le langage de l'art au figuré, & d'une maniere qui lui eſt particuliere, lorſqu'on dit: » *Ce Peintre a donné bien de l'ame* » *à ſes figures.* « Cette façon de parler a une relation ſenſible avec la partie de l'expreſſion.

Une figure qui a du mouvement ou de l'action peut bien autoriſer à dire qu'elle a de l'*ame*; mais on doit ſentir que c'eſt principalement à celles qui montrent une grande expreſſion *ſentimentale* que cette maniere de parler eſt plus juſtement adaptée.

J'obſerverai auſſi qu'on l'emploie principalement en parlant des figures dont l'expreſſion dérive d'un ſentiment louable, & non d'une paſſion odieuſe, ſans doute parce que l'*ame* a des droits plus avoués & plus intéreſſans, lorſqu'elle ſe manifeſte par des affections qui honorent les êtres doués d'intelligence & de raiſon, que par celles qui appartiennent aux animaux comme aux hommes. On ne dira pas d'un homme colère, inhumain, barbare, qu'il *a de l'ame, qu'il a beaucoup d'ame.* Ces expreſſions ſe prennent donc en général favorablement. Pour en détourner le ſens & le rendre défavorable, il faut y joindre des épithètes. Et lorſque l'on dit: « Quelle *ame* cet homme a montrée dans telle circonſtance! On a une idée de ſenſibilité, de généroſité & de vertu, relative à celui dont on parle. Cet article ne doit pas être fort étendu, parce que le mot *expreſſion* & les termes qui y ont rapport fourniſſent plus naturellement les explications que celui-ci pourroit amener. Les manieres d'employer le mot *ame*, qui ſont adoptées à la peinture, ſe réduiſent à peu près à celles-ci: » *Cette* » *figure a de l'ame*, a bien *de l'ame. Quelle* » *ame cet Artiſte donne à ſes ouvrages! Cette* » *figure n'a point d'ame.* «

Jeunes Artiſtes, ſi vous avez de l'*ame*, vos

Digitized by Google

figures, vos têtes, vos ouvrages, tous ces enfans de votre talent en auront. Heureux avantages que vous aurez ſur les peres ! Car on ne voit que trop ſouvent des hommes pleins d'*ame* produire des enfans qui n'en ont point.

Gardez-vous bien de ne pas donner de l'*ame* aux perſonnages que crée votre pinceau ; car ſi vos figures ſont froides & *inſignifiantes*, il eſt à craindre qu'on en tire des conſéquences peu favorables pour vous. Mais ſi vous avez l'*ame* belle, noble, élevée, ſenſible, énergique, & ſi vous communiquez ces qualités aux productions de votre talent, elles diront à la poſtérité que vous les poſſédiez ; & ſi la nature vous donnoit de véritables enfans, ſtupides & peu favoriſés, vos tableaux feront attribuer cette diſſemblance au haſard.

Lorſqu'un homme eſt doué d'une *ame* vertueuſe & diſtinguée, une maniere certaine & permiſe de ſe louer lui-même, c'eſt d'écrire, de compoſer, de peindre d'après les ſentimens dont il eſt rempli. Lorſqu'ils ſont bien vrais, il eſt difficile & rare que ſes ouvrages ne deviennent pas ſon éloge.

Rappellez-vous l'idée morale, relative à l'Artiſte, que donnent & que tranſmettent de ſiècle en ſiècle les tableaux de Raphael, des Carrache, de Rubens, du Pouſſin, les poëmes de Corneille ; le Télémaque de Fénelon ; & aſpirez à imprimer auſſi à vos productions un caractere qui paſſera avantageuſement pour vous dans l'*ame* de ceux qui les verront, & qui attachera le ſouvenir de vos vertus à celui de vos ouvrages.

Peut-être ſi les Artiſtes, ceux particulierement qui ſe conſacrent à l'Hiſtoire, étoient bien convaincus des vérités que je viens d'énoncer, peut-être feroient-ils, avant de pourſuivre leur carriere, un examen intérieur qui ſouvent les embarraſſeroit.

Mais vous vous dévouez, jeunes Artiſtes, ou l'on vous dévoue au talent bien avant que vous connoiſſiez les difficultés & les conſéquences de cet engagement. Au reſte, raſſurez-vous, car parmi ceux qui paroiſſent aujourd'hui mettre un grand intérêt à vos ouvrages, il en eſt peu qui s'occupent d'apprécier moralement le Peintre, d'après ſes productions.

Pour prendre le parti le plus ſage, ſi vous vous appercevez que vous n'êtes pas doué de cette vie morale qu'exprime le terme d'*ame* dans les ſens que je viens de lui donner, peignez des objets inanimés, des animaux morts, des meubles, des tapis, des vaſes, des perſpectives. Quant aux animaux vivans, aux fleurs, aux arbres, aux payſages, ſongez que ſi ces objets n'exigent pas une communication marquée de votre ame, ils exigent au moins des émanations de votre eſprit. On peut avancer même, à l'égard des animaux, qu'ils exigent plus ; car ces êtres aiment, haiſſent : ils ſont attachés, reconnoiſſans, & ſi vous voulez les peindre tels qu'Eſope, Phèdre, La Fontaine, & l'illuſtre émule qui de nos jours l'approche de plus près *, nous les offrent, vous ſerez obligés de leur donner du ſentiment avec l'eſprit le plus fin.

Je ne veux pas oublier de vous dire encore qu'on n'a point de l'*ame* en peinture & dans les autres arts, en ſe commandant d'en avoir. A cet égard, les efforts des artiſtes ne produiſent ordinairement qu'une chaleur de tête ſouvent ſtérile.

L'animation des objets pittoreſques, (ſi l'on doit employer cette manière de s'exprimer) s'opère par un ſouffle du génie, & la toile qui le reçoit n'eſt jamais ſtérile.

AMOUR, (ſubſt. maſc.) *Peindre avec amour, une tête peinte avec amour.* On joint auſſi ce mot au mot *deſſiner*, en diſant : *une figure, une tête deſſinée avec amour.*

Lorſque ce terme, ſi connu dans la langue générale, eſt employé dans le langage de la peinture, comme je viens de le préſenter, il eſt ſenti de la plûpart des artiſtes ; mais il eſt difficile de l'expliquer à ceux qui ne le ſont pas. Je vais cependant l'eſſayer.

Un ſentiment, mêlé de deſir & de ſatisfaction, relatifs à ſon art, échauffe-t-il l'ame de l'artiſte qui deſſine ou qui peint ? Il eſt dans la ſituation heureuſe qu'on a voulu déſigner dans le langage de la peinture par le mot *amour*. Il deſſine, il peint *avec amour*. L'effet de cette ſituation eſt de travailler avec un intérêt, une facilité & une grace qui ſemblent inſpirés au peintre, & qui reſtent attachés à ſon ouvrage. On s'apperçoit, à l'aiſance du crayon ou du pinceau, au caractère libre de la touche, à l'amabilité du coloris, que l'Artiſte, entraîné par l'*amour* de ſon art, & inſpiré voluptueuſement par les beautés de la nature, n'a été arrêté par aucune difficulté du méchaniſme, par aucune incertitude d'intention ; on ſent que ſon ame jouiſſoit à la fois des charmes que lui préſentoit ſon modèle, des moyens qu'il ſe ſentoit avoir pour les ſaiſir, & par avance, du ſuccès de ſon entrepriſe. On ne peut diſconvenir que ces différentes idées réunies n'ayent des rapports aſſez ſenſibles avec quelques-unes des voluptés de l'*amour*.

Telles ſont quelquefois les ſenſations & les penſées dont on eſt ſi doucement affecté dans les jours de printemps, lorſqu'une certaine température, qui convient à notre conſtitution, s'accorde avec nos beſoins & anime nos deſirs ; inſpire même aux gens de la campagne ces expreſſions naïves : que l'*air eſt amoureux*, *que la terre eſt en amour.*

Pour revenir à l'artiſte, il deſſine & peint donc *avec amour*, lorſqu'en travaillant il jouit & il imprime alors à ſes ouvrages un caractère inté-

* M. le D. de N.

reſſant & aimable, qui paſſe dans l'ame de ceux qui les obſervent; effet merveilleux de cette correſpondance que l'ame entretient ſans ceſſe avec les organes du corps & avec les autres ames, au moyen des ouvrages *artiels* auxquels elle a préſidé.

On doit ſentir que *peindre avec amour* n'eſt pas préciſément ce qu'on appelle peindre avec enthouſiaſme. Ce dernier ſentiment plus exalté eſt un tranſport, l'autre une affection plus douce: l'un reſſemble aux inſpirations du trépied ſacré, l'autre à celles que donne la penſée de s'approcher d'un objet qu'on aime. Auſſi, l'on applique plus ordinairement le terme dont il s'agit dans cet article à des figures ou à des têtes de jeunes femmes, de jeunes hommes, d'enfans, & en général à des objets & à des expreſſions aimables qui ont rapport à la ſatisfaction, au plaiſir, & à une ſorte de volupté.

On pourroit déſigner par les mêmes termes ces vers heureux, ces vers inſpirés qui paroiſſent n'avoir coûté que le ſoin de les tracer. Chaulieu, La Fontaine, Voltaire, ont ſouvent écrit ou *poëtiſé* (car on devroit, je crois, parler ainſi) *avec amour*, comme le Guide & le Corrège ont peint certaines figures ou certaines têtes. La proſe de Fénelon ſemble s'être répandue, pour ainſi dire, ſur ſon papier avec cette ſenſibilité ſi douce que le mot *amour* rappelle, & que quelque choſe de bien ſemblable à l'amour, lui inſpiroit peut-être ſans qu'il le ſût.

Il eſt des idées qu'on ne peut faire comprendre que par de ſimples indications. Ce ſont des fleurs qu'on ne peut toucher long-temps ſans les flétrir. De même le ſoin qu'on prendroit à analyſer certains ſentimens, altère l'idée qu'on s'efforce d'en donner. Souvent un mot remplit l'intention; car il eſt un langage que les idiomes les plus riches ne peuvent traduire: c'eſt celui des ames ſenſibles. Elles créent ſouvent des expreſſions ou employent des tours & des conſtructions qui expriment ce qu'on ne pourroit rendre par les moyens ordinaires. C'eſt ainſi que ſe forment & que s'établiſſent pluſieurs mots & pluſieurs acceptions qui ne conviennent qu'au ſentiment & aux Arts libéraux. Le haſard ſemble les produire; elles ſont entendues & adoptées avec reconnoiſſance par ceux qui éprouvent des impreſſions ſemblables à celles qui les ont fait naître; elles reſtent enfin conſacrées dans la langue, & telle eſt vraiſemblablement l'origine de la maniere de s'exprimer qui fait le ſujet de cet article.

Je me permettrai de le terminer par quelques maximes qui regardent principalement les jeunes artiſtes.

Si vous peignez *avec amour*, on regardera vos ouvrages avec volupté. Oubliez donc qu'un tableau vous eſt commandé, & croyez, quand ce ne ſeroit qu'une illuſion, que votre deſir ſeul vous l'a fait entreprendre. Si vous dites, en prenant votre palette: » Il faut que je peigne, « vous ne peindrez pas *avec amour*. L'amant ne dit jamais: » il faut que j'aille voir ma maîtreſſe. « Le bel Art de la Peinture demanderoit une entiere indépendance; elle ne peut exiſter dans nos ſociétés. Il faut donc que le charme de la nature & le penchant irréſiſtible pour l'Art s'emparent tellement de l'ame du Peintre, qu'ils lui cachent ce qu'il y a d'aſſervilſſant dans ſon état. Il faut qu'il voie, par-deſſus tout, les beautés des objets qu'il imite, qu'il ſente habituellement le deſir de les faire paſſer dans ſes ouvrages; qu'il ſe prête même à jouir par anticipation du plaiſir d'atteindre à ſon but. Lorſque, rempli de ces diſpoſitions, vous vous occupez, en vous couchant, de la ſatisfaction que vous aurez, dès qu'il ſera jour, à reprendre vos pinceaux, vous peindrez *avec amour*. Si vous êtes au comble de la joie d'avoir trouvé un beau modèle, de voir naître un beau jour, de rencontrer un beau payſage; ſi vous oubliez les heures, ſi vous vous affligez que le jour finiſſe, vous ſentez aſſurément l'*amour* de votre art, vous êtes heureux, & croyez que vous le ſeriez ſouvent bien moins complettement, par cet *amour* que l'oiſiveté rend tyraniquement impérieux; car vos plaiſirs plus durables, ſont accompagnés de moins de troubles, ſujets à moins de revers, & ſuivis de moins de regrets.

Il faut plaindre les Artiſtes qui regardent leurs occupations comme une tâche, comme un aſſervilſſement, & qui, lorſqu'ils ceſſent de peindre, diſent en ſoupirant: » Ah! je vais donc me repoſer & ne rien faire. «

AN

ANATOMIE, (ſubſt. fém.) Ce qui, dans l'*anatomie* a plus de rapport à la Peinture, ſe trouve rédigé & repréſenté dans pluſieurs bons ouvrages, faits pour l'uſage des Artiſtes. Ils ne ſont peut-être pas encore compoſés comme il ſeroit bon qu'ils le fuſſent; mais ils offrent les baſes & les principes néceſſaires aux Artiſtes, & c'eſt d'après eux & d'après l'étude du naturel, que j'ai donné l'extrait qu'on trouvera au mot FIGURE.

Je me contenterai de préſenter ici ſur l'*anatomie* quelques idées générales que je crois néceſſaires, avant de conſidérer plus particuliérement les ſecours dont elle eſt à la Peinture.

L'*anatomie* eſt une ſcience profonde. Elle demande, lorſqu'on veut s'en inſtruire, qu'on étudie, qu'on obſerve, qu'on médite dans les plus grands détails tout ce qui compoſe l'organiſation des êtres vivans. Cependant ſon objet principal eſt l'organiſation de l'homme, comme la plus intéreſſante, relativement à nous.

L'étude de l'*anatomie* doit auſſi s'étendre ſur l'organiſation des animaux; s'occuper, pour s'éclairer davantage, des rapprochemens & des com-

Digitized by Google

paraiſons du méchaniſme des animaux & de celui de l'homme.

C'eſt en ſe livrant à ces études, non moins ſatisfaiſantes & utiles, qu'elles ſont laborieuſes & ſouvent rebutantes, qu'on peut s'inſtruire de ce qui eſt déjà connu dans cette ſcience & enſuite l'avancer par des découvertes nouvelles, à l'avantage de l'humanité & à la ſatisfaction d'une curioſité louable.

Il ne s'agit pas pour le Peintre de ſe plonger dans cette immenſe entrepriſe. L'Artiſte ne s'occupe, en général, que de l'extérieur de l'homme. Il n'eſt tenu que d'en repréſenter les apparences viſibles. Les grands ſecrets de l'organiſation interne lui ſont inutiles; mais ce que les apparences lui offrent ne ſuffit cependant pas pour le conduire à la perfection de ſon Art.

L'homme extérieur, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, éprouve à tout inſtant dans ſes formes, par le moyen de ſes reſſorts & de ſes mouvemens internes, des modifications frappantes. Il faut que le Peintre connoiſſe au moins les cauſes les plus prochaines des effets qu'il repréſente.

C'eſt à l'Anatomiſte éclairé, ou aux bons ouvrages qu'on a donnés à cet effet, que l'Artiſte doit s'adreſſer. Les ouvrages le préparent, les obſervations ſur la nature dirigées par l'Anatomiſte, l'éclairent, & le Savant, à ſon tour, reçoit du Deſſinateur inſtruit les ſecours dont il a beſoin, pour faire connoître, à l'aide du crayon, du pinceau & du burin, les découvertes qu'il fait & qu'il deſire tranſmettre à l'eſprit d'une manière ſenſible, en les imprimant, pour ainſi dire, dans les organes de la vue.

C'eſt ainſi que les Sciences & les Arts, ou plutôt ceux qui les cultivent, doivent, pour leur mutuel intérêt, s'approcher, ſe ſecourir; ils doivent ſur-tout éviter réciproquement ces excès de bonne opinion ou plutôt de prévention pour l'objet dont ils s'occupent, qui les concentrent, les iſolent, pour ainſi dire, & les rendent quelquefois injuſtes, peu ſecourables & quelquefois même dédaigneux les uns à l'égard des autres.

La communication & la bienveillance ſont les conſeils qu'il faut ſans ceſſe donner aux Savans & aux Artiſtes pour leur gloire & leur avantage, comme on doit prêcher ſans ſe laſſer, l'union & la charité aux hommes.

S'il arrive quelquefois au Géomètre ou au profond Anatomiſte de ſourire ironiquement, ou s'il a la foibleſſe de s'offenſer lorſqu'il entend avancer que ſa ſcience n'eſt qu'une partie de l'Art du Peintre; ſi le Phyſicien, le Moraliſte, l'Hiſtorien, l'Antiquaire ſont affectés du même dédain à la même occaſion, qu'ils réfléchiſſent que leur animadverſion n'a pour principe qu'une énonciation incomplette, qu'un défaut de s'expliquer entièrement & de s'entendre. Eh! combien cette cauſe ne produit-elle pas parmi les hommes, non-ſeulement d'injuſtes mépris, de querelles & de haines; mais de déſordres & de guerres plus funeſtes encore?

Rien n'eſt ſi commun, faute de connoiſſances aſſez étendues, ou par légereté, ou ſouvent pour s'exprimer en moins de mots, que d'altérer les idées qu'on ſe communique, de manière à les faire paroître fauſſes. Lorſque d'après ces négligences, il s'établit des antipathies parmi les hommes vraiment éclairés, la barbarie, toujours aux aguets, triomphe, comme nous voyons l'ignorance ſe réjouir & s'énorgueillir platement des querelles trop ſouvent ſcandaleuſes & des diviſions ſi mal-adroites des Gens de Lettres.

Revenons à l'*anatomie*. C'eſt de la connoiſſance des os & des deux premières couches des muſcles que dépendent en grande partie la *pondération*, le *mouvement* & l'*expreſſion*. Par cette raiſon, l'*anatomie* eſt une des baſes poſitives de la Peinture. Elle ſe lie naturellement à la *pondération*.

L'*anatomie* & la *perſpective* ſont des Sciences exactes; elles s'appuyent ſur des démonſtrations: elles ont pour objet des vérités démontrées.

Lorſque, dans les Ecoles, dans les atteliers & dans l'opinion publique, ces Sciences ne ſeront plus conſidérées comme fondemens indiſpenſables de la Peinture, on pourra prononcer hardiment que cet Art & les parties qui en dépendent ſont menacés d'une prochaine décadence.

Les diſpoſitions, le goût, la facilité d'imiter ne ſuppléent pas ſeuls à une étude raiſonnée. Ces dons de la Nature produiſent le plus ſouvent des imitations incomplettes & ne donne aux Artiſtes que des routines plus ou moins heureuſes. Cependant comme preſque tous ceux qui jouiſſent des ouvrages de Peinture ne ſont inſtruits ni de l'*anatomie*, ni de la *perſpective*, ils applaudiſſent trop ſouvent au hazard des ouvrages dans leſquels ces ſciences ſont abſolument négligées, & les Artiſtes, par ces ſuccès peu mérités, ſe croyent autoriſés à s'éviter des études qui leur ſemblent sèches & peu agréables. » Que m'importe, peuvent-ils dire, de rendre bien préciſément l'effet » de tous les muſcles & de les mettre très-exactement à leur juſte place, de connoitre les changemens qu'ils éprouvent dans les mouvemens » du corps & par le mouvement des paſſions? » Qui ſentira ce mérite, hors quelques Anatomiſtes, qui ne jetteront peut-être jamais les » regards ſur mes ouvrages? «

En effet, pour le plus grand nombre des hommes, une figure peinte ou ſculptée, dans laquelle on apperçoit des muſcles & quelques veines, eſt une figure ſavamment exécutée; mais les chefs-d'œuvre en Peinture & en Sculpture, ſont, quant aux parties des Sciences, inévitablement appréciés par des hommes inſtruits, & par le petit nombre des Artiſtes qui ont acquis les connoiſſances qu'ils doivent poſſéder. Le Public, tôt ou tard, adopte leur jugement, & ce jugement reſte. D'ailleurs,

Digitized by Google

il s'établit, parmi les hommes peu inſtruits, des jugemens de comparaiſon qui les éclairent, & l'on peut obſerver qu'il réſulte des effets ſi différens de la part des imitations ſavantes & de celles qui ne le ſont pas, que l'inſtinct même détermine l'ignorant à louer la vérité, ſans qu'il ſoit néceſſaire de la lui démontrer. C'eſt ce même inſtinct, ou ce diſcernement, pour ainſi dire, machinal, qui fait applaudir, avant toute réflexion, un vers où la vérité & le ſentiment ſe trouvent heureuſement & clairement exprimés. Si quelquefois il paroit que le Public s'y trompe, c'eſt qu'il n'eſt pas toujours libre & tranquille, qu'il eſt ſouvent entraîné malgré lui par l'artifice d'un petit nombre, ou bien enfin que ce qu'il entend n'eſt pas auſſi juſte, auſſi clair qu'il le faudroit.

Artiſtes, qui n'avez pas encore aſſez réfléchi ſur votre Art, ne penſez donc pas qu'en *prononçant* l'apparence de quelques muſcles, preſqu'au hazard, vous donniez à une figure le caractere & la force d'Hercule, ou par quelques grimaces, la douleur déchirante de Laocoon. De même ne penſez pas qu'en effaçant toute idée des muſcles & des nerfs, dans la repréſentation d'une femme, vous repréſentiez Vénus & les Graces.

La rondeur de certaines parties, le caractère adouci des formes entrent certainement dans la beauté du corps des femmes parfaites; mais ces êtres ſeroient très-imparfaits, s'ils n'étoient capables d'aucune expreſſion viſible, & leurs paſſions que nous ſavons être ſouvent ſi vives font certainement agir des muſcles & des nerfs, bien que ce ſoit par des mouvemens plus liens & ſous des apparences moins prononcées à l'extérieur, qu'ils ne le ſont dans les hommes. Si vous n'êtes pas aſſez barbares pour leur refuſer une ame, donnez-leur donc des reſſorts par leſquels elles puiſſent faire connoître des impreſſions qui vous ſont ſouvent ſi agréables & que vous êtes occupés preſque ſans ceſſe à faire naître.

Quant aux nerfs, s'il étoit permis dans un ouvrage de préceptes, de hazarder une plaiſanterie, les femmes ſe plaignent ſi ſouvent des tourmens que ces nerfs leur cauſent, qu'il ſeroit injuſte de les repréſenter comme n'en ayant pas.

Au reſte, la plus méthodique & la plus utile étude que vous puiſſiez faire, après avoir bien obſervé & bien deſſiné le *ſquelette* & l'*écorché*, c'eſt la comparaiſon raiſonnée de ces objets avec les belles figures antiques & avec les belles figures peintes ou ſculptées par des Artiſtes corrects; enſuite il eſt néceſſaire de comparer ces modèles avec le modèle vivant, & vous acquérerez, par cette marche, premièrement la connoiſſance des reſſorts & du jeu de la machine humaine, enſuite des effets les plus intéreſſans de ces reſſorts, couverts du voile de la peau, qui en dérobe la vue & en adoucit les mouvemens; vous pourrez enfin, avec ces connoiſſances, aſpirer à créer des chefs-d'œuvre à votre tour.

Cette route, tracée par votre Art, je l'indique ſeulement aux jeunes Artiſtes, quoique je n'aie pas l'avantage de l'être; car l'homme qui ne marche pas, peut quelquefois indiquer le chemin.

Loin de défunir dans votre eſprit les diverſes connoiſſances qui conſtituent la Peinture, cultivez les toutes, mais toujours dans un ordre raiſonné. Leur enchaînement eſt auſſi néceſſaire à la perfection de votre Art, que la juſte liaiſon des penſées, à la véritable éloquence. Lorſque vous aurez raſſemblé dans l'ordre où elles doivent ſe trouver, ces connoiſſances fondamentales, guides de vos travaux, faites-les alors, s'il vous eſt poſſible, marcher avec vous de front, en ne donnant point de préférence; car ſi la ſcience du *trait* vous occupe uniquement, vous pourrez tomber dans la ſéchereſſe; ſi l'*anatomie* vous fixe trop, vous exagérerez les muſcles & les emboîtemens des os; enfin, vous peindrez inſenſiblement, non l'homme vivant, mais l'*écorché*. Il en eſt de même des autres parties; en aſpirant trop excluſivement au titre de Coloriſte, vous pourrez le devenir, ſans être pour cela un très-grand Peintre.

Le grand Art, celui de tous les Arts, eſt de les pratiquer d'après la ſcience acquiſe de toutes leurs parties, en voilant cette ſcience, de faire ſi bien qu'on ne s'apperçoive pas d'une prédilection; car il eſt difficile que vous n'en ayez pas une.

Quant aux Gens du monde, comme on les appelle, qui ont des prédilections ſouvent auſſi peu raiſonnées que leurs averſions, il ſeroit à ſouhaiter qu'on osât leur dire, qu'il n'eſt pas de Vénus ni d'Hébé qui ne cache ſous le beau ſatin qu'ils priſent avec tant de raiſon, premièrement, un ſquelette, à la vérité, parfaitement bien proportionné & bien aſſemblé, enſuite pluſieurs couches de muſcles, ſans leſquels leurs Vénus ſeroient certainement trop ſèches, trop inanimées pour eux. » Comment, leur diroit-on, en s'adreſſant aux plus ſenſuels, » voulez-vous que les Artiſtes ſatisfaſſent vos deſirs, en vous procurant les images » parfaites de la beauté, ſi vous leur inſpirez, » par vos dégoûts exagérés, le plus grand éloignement pour ce qui doit être la baſe de leurs travaux, & l'objet de leurs plus ſérieuſes études?« Je ſais que pluſieurs répondroient: » Eh bien! » qu'ils faſſent ces études en ſecret! que jamais » ils ne les expoſent à nos yeux!« Mais fait-on des études difficiles & peu agréables, ſans deſirer d'y être encouragé, ſans être bien aiſe d'être connu pour prendre les routes eſcarpées que tous ne prennent pas & qui conduiſent à la perfection? C'eſt la juſte eſtime qu'on a donnée à ces ouvrages que vous appellez *triſtes* & *rebutans*, & que vous ne pouvez ſouffrir, qui a été le ſoutien de l'Art naiſſant. Ce ſont les ſujets religieux, ſouvent triſtes en effet, qui ont alimenté l'Art. Sans les tableaux de ces Maîtres ſi multipliés au beau ſiècle des Arts en Italie, vous n'auriez pas eu de Vénus. Si les Artiſtes enfin s'étoient bornés à ces

ſujets

ſujets voluptueux, mais ſi ſouvent *manierés* aujourd'hui, pour leſquels vous vous enthouſiaſmez, ils ne ſe ſeroient jamais élevés au point d'immortaliſer leurs noms & leur pays. Encouragez donc, ou au moins ne découragez pas les études ſévères & indiſpenſables. Cachez, pour votre propre intérêt, ces répugnances faites pour des Sybarites, ſi, non-ſeulement les objets, mais les noms ſéveres vous bleſſent, vous avez peu de chemin à faire pour vous trouver incommodés du pli d'une roſe.

ANIMÉ, (part. paſſ.) Le ſens de ce terme a moins d'énergie que le mot *ame*. Lorſqu'on dit d'un homme qu'il a de l'*ame*, on entend qu'il a une force d'eſprit particulière, ou une ſenſibilité diſtinguées; ſi l'on dit: cet homme eſt *animé*, cette expreſſion ne s'entend ſouvent que d'une ſorte d'activité momentanée dans les mouvemens, ou dans le diſcours, qui ſe rapporte à l'inſtinct de tout être vivant & à l'action ordinaire des ſens.

Le mot *animé* étant devenu en quelque façon foible & peu ſignificatif, on lui a ſubſtitué pluſieurs expreſſions exagérées; telles que ſont les mots *enflammé*, *embraſé*, & l'on joint à ces mots ce qui caractériſe l'objet de l'agitation qu'ils expriment.

Ainſi, au lieu de dire *animé*, on dit: *enflammé*, *embraſé* de courroux & de fureur, de déſir, de vengeance & d'eſpoir; mais ces manières de s'énoncer produiſent aſſez peu d'effet, lorſqu'elles ſont prodiguées, parce qu'elles tendent à l'exagération, & elles peuvent ſouvent être regardées comme lieux-communs.

Quant au ſens du mot *animé*, il a plus de force dans ſon rapport avec les ouvrages des Arts, que dans toute autre acception, parce que dire d'un objet abſolument matériel, qu'il eſt *animé*, c'eſt une manière de parler très-figurée. Ainſi, lorſqu'on dit: *cette peinture eſt* animée, *ces figures de bronze ſont* animées, *ce marbre eſt* animé; l'expreſſion eſt forte & le devient d'autant plus que les difficultés de l'exécution & celles qui proviennent de la matière s'oppoſent davantage à l'illuſion qu'on a deſſein de produire. Par ces raiſons, la nature phyſique du marbre, du porphyre, du bronze, matières indociles & mortes, ſemble donner au mot *animé* une énergie plus forte que s'il s'agiſſoit de l'argille & de la cire.

Il eſt aiſé de ſentir la marche conſéquente de l'eſprit dans ces différences. C'eſt aux lecteurs à en faire des applications plus étendues, & à moi de m'adreſſer particulierement aux Élèves de l'Art.

Vous dire qu'il faut que vos figures paroiſſent *animées*, ce ſeroit me donner pour Légiſlateur à peu de frais.

Il eſt facile de prononcer des loix générales, qui, établies de tout temps & inconteſtablement, ne donnent aucun mérite à ceux qui les répètent, & ſont d'un foible ſecours à ceux qui les écoutent.

Lorſqu'on repréſente un homme, le projet eſt de le repréſenter vivant; quant aux moyens d'y parvenir, c'eſt-à-dire de peindre le mouvement de l'ame, ces moyens réſultent du complément de la théorie & de la pratique de l'Art, mais principalement encore de la vertu communicative & productrice de l'ame des Artiſtes.

Moins l'imitation que vous faites d'une figure vivante paroîtra *animée* de quelque ſentiment particulier; moins vous aurez approché du but le plus noble des imitations, & moins vous ſatisferez le penchant qui fait deſirer dans toute imitation, celle du mouvement.

Le mouvement eſt l'ame de la nature; l'illuſion qui rappelle l'idée de ce mouvement devient l'ame de vos ouvrages. Le deſir de conſerver ce qui nous échappe, de ſuppléer à des privations, de reproduire des émotions, voilà en général les motifs qui nous portent aux imitations & à vouloir que dans ces imitations, on nous rende juſqu'aux mouvemens qui ont exiſté & qui ont diſparu. Nous voudrions voir couler encore l'onde qui s'eſt écoulée; nous ſouhaiterions rendre au jour l'éclat qu'il perd. C'eſt ce deſir univerſel qu'il faut que vous contentiez. Il eſt en vous comme dans ceux qui deſirent vos ouvrages; mais ceux-ci vous ſuppoſent, dès que vous prenez le nom d'Artiſtes, le pouvoir de le ſatisfaire.

ANTIQUE, (adj.) Les mots *antique*, *vieux*, *ancien*, ſembleroient exprimer également ce qui appartient à des temps éloignés; cependant ces expreſſions ne peuvent pas toujours ſe ſubſtituer l'une à l'autre. On dit, *les ſiècles antiques*, & non pas, *les vieux ſiècles*. Cette expreſſion, *le bon vieux temps*, eſt conſacrée. On ne diroit pas, *le bon antique*, *le bon ancien temps*; il ſe forme dans toutes les langues des unions de mots qui deviennent indiſſolubles. Chaque portion de nos connoiſſances en adopte quelqu'une, s'approprie quelques termes; & par droit de propriété, elle leur attribue des ſens différens même de ceux qu'ils ont dans l'uſage ordinaire.

Le mot *anciens* au pluriel, ſignifie dans les Lettres les productions des ſiècles anciens, dont le ſouvenir a mérité d'être conſervé. On dit: *liſez*, *conſultez les anciens*.

Enfin, l'adjectif *antique*, adopté & conſacré particulièrement dans nos Arts, y a reçu les droits de ſubſtantif; & l'on dit l'*antique*, le *bel antique*, pour ſignifier ce que nous connoiſſons de plus diſtingué en ſtatues, en bas-reliefs, en médailles & en pierres gravées, reſte précieux des ſiécles

éloignés dans leſquels les Arts ont atteint la plus grande perfection. Le nombre des ouvrages *antiques*, qui reſtent épars dans les collections, dans les cabinets, dans les différens pays & ſur-tout en Italie, eſt conſidérable ; mais ce qu'on entend particulièrement dans la Peinture & dans la Sculpture, lorſqu'on dit l'*antique* ou le *bel antique* eſt extrêmement borné. Nous n'avons point de preuve authentique que les ouvrages des plus fameux Artiſtes nous ſoient parvenus. Le petit nombre de ceux qui nous offrent des beautés ſi parfaites, que nous ne pouvons douter qu'elles n'appartiennent à des Artiſtes célèbres & à des temps où les Arts fleuriſſoient, ſe bornent principalement à cinq ou ſix ſtatues dont les noms ſont connus de tous ceux qui ſe conſacrent aux Arts. L'Apollon, la Vénus-Médicis, le Torſe, le Laocoon, le Gladiateur toujours admirés depuis qu'ils ont été découverts dans les ruines des Palais ou des Temples, ſont propoſés de génération en génération à l'obſervation, à l'étude & à l'imitation des Peintres & des Sculpteurs.

L'on dit, & l'on répète ſans ceſſe à la jeuneſſe qui court en Italie chercher avec avidité des talens qu'on n'y trouve point, ſi l'on n'en porte en ſoi les ſemences : *Obſervez, etudiez, copiez l'antique ; pénétrez-vous de l'antique. L'antique eſt le modèle de la beauté ſublime, de ce beau idéal, perfection extrême que les Grecs ont atteint par l'impulſion du génie, & que nous devons pourſuivre par une jalouſe & noble émulation de leurs ſuccès.* Enfin, l'on inſiſte encore en diſant : *Si vous vous écartez de l'antique, vous ferez rétrograder l'Art.*

Mais ces conſeils ſont-ils abſolument & généralement propres à ceux à qui on les donne ? Voilà ſur quoi il n'eſt point du tout inutile de réfléchir.

Les hommes qui s'adonnent aux Arts y ſont ordinairement appellés par un penchant & des diſpoſitions particulières ; mais ce penchant eſt toujours modifié par les facultés que nous a donné plus ou moins libéralement la nature ; les uns ſont doués principalement d'imagination. L'imagination ſuſceptible d'enthouſiaſme, s'élève à des perfections dont on ne voit pas même de modèle, & certainement les Artiſtes ou les vrais Amateurs qui ont une imagination prédominante & un penchant décidé pour les Arts, éprouvent à la vue de l'*Antique* des impreſſions qu'il eſt bien difficile de rendre, & que ne peuvent concevoir ceux qui n'en ſont pas ſuſceptibles. Il eſt à préſumer que parmi ces hommes ſenſibles à la beauté idéale, pluſieurs ſeroient deſtinés à l'atteindre, ſi les circonſtances heureuſes qui ont concouru à produire les chefs-d'œuvre *antiques* leur prêtoient ſecours ; mais ces circonſtances n'exiſtent pas ; & d'ailleurs, combien eſt plus grand le nombre de ceux qu'un ſimple penchant à l'imitation décide à entrer dans la carrière des Arts. Cette claſſe, plus froide que la première, eſt cependant capable de bien voir la nature ; mais ſans s'élever au-deſſus d'elle, les Artiſtes nés avec ces diſpoſitions, doués ſur-tout d'exactitude & de raiſonnement, ſont deſtinés à produire des ouvrages infiniment eſtimables, ſans atteindre à la perfection la plus ſublime.

L'étude obſtinée de l'*Antique* leur convient moins que l'obſervation & l'imitation de la ſimple nature, choiſie & rectifiée par des réflexions & des comparaiſons habituelles. On peut même ajouter qu'un Artiſte tel que je le déſigne, ſi on le contraignoit par quelque autorité, à prendre pour but les beautés idéales de l'*Antique*, qu'il admire ſur parole & ſans les bien comprendre, verroit ſes travaux, non-ſeulement infructueux, mais que la pourſuite de perfections ſurnaturelles lui feroit manquer les vérités aimables que préſente la ſimple nature.

Ce n'eſt pas le ſeul inconvénient qu'il y ait à craindre, ſur-tout pour les Peintres, car l'imitation trop continuelle des ſtatues *antiques*, ou des figures moulées ſur elles ; cette étude, dis-je, faite ſans des diſpoſitions convenables, peut produire une affectation de formes qui rappellera les ſtatues, ſans offrir leurs véritables beautés. Au lieu de ſe montrer l'émule & l'égal des Anciens, l'Artiſte qui n'eſt point appellé aux perfections qu'ils ont conçues, ne ſe montrera qu'imitateur de leurs imitations. Il eſt des tempéramens qui ne ſupportent que certains mets ; il eſt des eſprits & des talens qui ne peuvent ſe rendre propres que certaines idées ; mais les tempéramens foibles, comme les eſprits & les talens dont je parle, tireront des mets ſimples & des idées purement humaines la nourriture & l'exiſtence qui leur conviennent.

Il s'eſt élevé, à l'occaſion de l'étude de l'*Antique*, des diſputes dans leſquelles les opinions contradictoires ont été beaucoup au-delà des bornes de la raiſon. On a appellé *Peintres ou Sculpteurs naturaliſtes* ceux qui s'en tenoient aux beautés & aux agrémens choiſis qu'offre la nature, indépendamment de l'idéal ; les autres ont été déſignés comme admirateurs & imitateurs excluſifs de l'Antique. Les premiers rejettoient cette étude, non-ſeulement comme inutile, mais comme dangereuſe ; les autres ne connoiſſoient que l'*Antique* pour modèle de perfection. Il eſt en tout un juſte milieu où la vérité & la raiſon nous appellent, ainſi que la ſageſſe. Il eſt bon cependant d'exhorter tous les Artiſtes à l'étude de l'*Antique*, qui eſt juſtement regardé comme le ſublime de la perfection ; mais, dans les Arts libéraux, l'exhortation doit être relative à ceux qu'on exhorte, & ne doit pas aller juſqu'à la contrainte ; l'intolérance dans les Arts eſt auſſi nuiſible que dans la ſociété. Dirigez le jeune Artiſte,

Digitized by Google

dont les diſpoſitions ne ſont point encore développées dans la route des plus grandes perfections. Faites-lui deſſiner des têtes, des parties de figures *antiques* ; s'il ne voit pas dans ces objets ce que le génie y a répandu de ſublime, il pourra tout au moins y prendre l'habitude de la correction & de la belle ſimplicité. Lorſque ſon intelligence, ſon ſentiment lui inſpireront quelque choſe de plus, qu'il fixe, s'il n'eſt pas à Rome, un *beau plâtre* de l'Apollon ; & ſi ce que le complément de toutes les beautés ajoute à la beauté ne frappe ni ſes ſens ni ſon ame, s'il n'eſt pas enflammé du deſir d'approcher dans ſes productions d'un aſſemblage divin des perfections humaines, qu'il renonce au ſublime, qu'il renonce à l'*Antique*, & qu'il ſe contente d'attacher nos yeux ou notre eſprit par des vérités de formes & de couleurs, par des agrémens & des graces qui n'exigent que la juſteſſe d'imitation, la fineſſe de tact, & la connoiſſance pratique des moyens de l'Art.

Il ne ſera pas Raphaël ; mais s'il étoit le Titien il n'auroit certainement pas à ſe plaindre de ſon ſort. Je ne m'étendrai pas ſur ce que pourroit amener encore ici le mot *Antique*. Le Dictionnaire de Sculpture & d'Antiquité ſuppléera aux détails qu'il faut ſe refuſer ici, pour éviter des répétitions inutiles.

A P

APPRÊT, (ſubſt. maſc.) Ce mot exprime la couche de couleur dont on enduit la toile, le bois, le plâtre, le cuivre, ſur leſquels on entreprend quelqu'ouvrage de Peinture. Cette premiere opération ou préparation entiérement méchanique, regarde parmi nous les Marchands qui fourniſſent les toiles : ils mettent les *apprêts* ou premiers enduits ſur toutes les matieres propres à devenir ouvrages de Peinture. Ce même mot, dans la ſeconde partie de cet ouvrage, offrira les détails qu'on a pu raſſembler au ſujet des *apprêts*. Cet objet n'eſt pas d'une importance médiocre, & peut-être ne s'en eſt-on pas occupé aſſez, comme on ne s'eſt pas encore aſſez occupé de la nature phyſique des couleurs & de tous les ingrédiens qui entrent dans les différentes manieres de peindre. La Chymie pourroit, dans ces parties, rendre d'importans ſervices à la Peinture & les adminiſtrations qui connoiſſent le prix des Arts, relativement à leur utilité & à la gloire nationale, pourroient favoriſer par des intentions marquées & par des encouragemens les travaux néceſſaires & les ſoins trop négligés à cet égard.

Quant à l'*apprêt* dont on couvre les toiles & les autres matieres ſur leſquelles on peint, pour peu que les Artiſtes s'occupent de cet objet, ils ſentiront combien il influe ſur la facilité de leurs travaux ou ſur la durée de l'accord & de l'harmonie de leurs tableaux. Auſſi, la plupart déterminent au moins la couleur de cet *apprêt*, relativement à leur maniere d'opérer. Ceux qui peignent facilement, &, pour ainſi dire, au premier coup, préferent des *apprêts* clairs, parce que les teintes deſſinées aux touches de lumieres, & auxquelles ils conſervent une ſorte de tranſparence, en les employant légérement ſur un fond clair, ſe conſervent plus brillantes.

Ces fonds ſont moins avantageux pour les ombres ; mais auſſi les *apprêts* bruns, plus favorables à cet égard, font ſouvent pouſſer les ombres, c'eſt-à-dire, les rendent par leur influence, plus ſombres qu'elles ne devroient être, & même quelquefois noires en vieilliſſant. L'Artiſte a donc en général un intérêt bien grand, premierement à veiller à la nature de l'*apprêt* qu'emploie le marchand, & ſecondement au choix de la teinte de cet *apprêt*, relativement à ſa maniere d'opérer.

APPRÊT, terme relatif à la manière de peindre ſur verre. *Voyez* le même mot dans la deuxième partie.

APPUI-MAIN, (ſubſt. maſc.) ſecours employé par les Peintres pour procurer un ſoutien à la main qui opère avec les pinceaux ; ce ſecours conſiſte ordinairement dans une baguette que la main gauche tient par un bout, & dont elle appuie l'autre extrémité ſur la toile, ou ſur le chevalet qui la ſoutient.

Les détails de ce genre ſont raſſemblés dans la deuxième partie de ce Dictionnaire, comme tout ce qui regarde la ſimple pratique ou le méchaniſme de l'Art : on y trouvera des renvois aux gravures qui mettront ſous les yeux ſenſiblement les objets.

APRÈS, d'APRÈS, (prép.) On dit travailler, deſſiner, modeler d'*après* la nature, d'*après* l'antique, d'*après* Raphaël, &c.

Cette maniere de s'exprimer eſt conſacrée aux Arts. Ceux qui n'y ſont pas initiés ne peuvent bien la comprendre s'ils ne conſultent que le ſens grammatical. Les Grammairiens qui ont voulu l'expliquer, ont ſuppoſé un tour elliptique difficile à énoncer clairement ; pour moi je ſerois diſpoſé à croire que cette maniere de s'énoncer eſt imitée de l'Italien, qui nous a fourni un très-grand nombre de termes & de tours relatifs à la Peinture, mais que l'imitation a été altérée. En Italien, *appreſſo* ſignifie *près*, *auprès* : je penſe qu'en francîſant le mot *appreſſo*, on a dit mal-à-propos *aprés*, & enſuite *d'aprés*, au lieu de dire *près*. Deſſiner ou peindre près de la nature, près de l'antique, près de Raphaël, fait entendre aſſez clairement le ſens qu'on donne à cette expreſſion. Car, pour imiter un modele, un objet quelconque, il faut en être près, ou au moins n'en pas

être éloigné : pour copier un tableau de Raphaël, il faut l'avoir ſous les yeux ; ſi l'on regarde l'expreſſion comme figurée, lorſqu'on deſſine ou qu'on peint l'antique, le modèle, une figure, un tableau de Raphael, on a pour but que l'ouvrage qu'on fait en ſoit près ou en approche, autant qu'il eſt poſſible. Si la première explication eſt juſte, il n'eſt pas beſoin d'ellipſe ; dans la ſeconde, l'ellipſe ſe préſente aſſez facilement. Au reſte, l'expreſſion *d'après* eſt, comme je l'ai dit, conſacrée dans nos Arts, & n'a aucune obſcurité pour les Artiſtes, parce que la pratique habituelle l'explique continuellement. Le jeune Élève commence par s'eſſayer *d'après* les deſſins qu'on met devant ſes yeux : eſt-il plus avancé ? Il deſſine *d'après* la boſſe, il travaille enfin *d'après* le modèle ; & tant qu'il eſt attaché à ſon Art, tant qu'il a le deſir de devenir plus parfait, ou du moins, de ne pas voir affoiblir ſon talent, il n'exécute rien, autant qu'il lui eſt poſſible, que *d'après* nature.

A R

ARABESQUES, (ſubſt. maſc. plur.) On nomme *arabeſques* certains ornemens dont l'Artiſte forme des tableaux & décore des compartimens, des friſes, ou des panneaux.

Ces ornemens ſont en grande partie compoſés de plantes, d'arbuſtes, de branches légères & de fleurs. Tous ces objets, ou les formes qui en approchent, donnent lieu à ce qu'on appelle, en langage de l'Art, des *rinceaux*, des *enroulemens*, mais parmi ces objets, le Peintre choiſit ceux qui, proportionnés entr'eux & analogues les uns aux autres, peuvent offrir des aſſemblages qui plaiſent, ou faire naître des idées riantes.

Les *arabeſques* préſentent donc le plus ſouvent des objets agréables & partiellement vrais ; mais dont la réunion & l'*agencement* ſont chimériques.

Auſſi ces repréſentations qui s'approchent de la nature par les formes, la couleur & le clair-obſcur, s'en éloignent en ſe découpant ſur des fonds arbitraires, en ne ſe montrant diſpoſées la plupart que ſur un même plan, & en n'offrant d'effet relatif à l'enſemble d'un tableau, quo ce qu'en peuvent produire quelques branchages entrelaſſés avec art, qu'on auroit arrangés & attachés ſur un mur.

Si les *arabeſques* n'étoient compoſés que de branchages & de fleurs, on pourroit croire que leur idée auroit été ſuggerée par les préparations que les hommes emploient aſſez généralement à la célébration des jeux & des fetes. En effet, les hommes de tous les temps & preſque de tous les pays ont cru appercevoir des rapports entre ces objets rians & les ſentimens de joie qu'ils éprouvent & qu'ils cherchent à ſe communiquer ; mais nos *arabeſques* offrent des aſſemblages qui s'éloignent tellement de ces idées ſimples, dont je viens de parler, qu'on ne peut leur trouver de modèles vrai-ſemblables que dans les chimères produites par le ſommeil.

Les *arabeſques* peuvent donc être appellés les réves de la Peinture.

La raiſon & le goût exigent qu'ils ne ſoient pas des ſonges de malades, mais des réveries ſemblables à celles que l'opium, artiſtement doſé, procure aux Orientaux voluptueux, qui les préfèrent quelquefois à des erreurs moins chimériques.

Ces chimères pittoreſques reſſemblent encore à celles que ſe forme la jeuneſſe, dans les heureux momens où, diſpoſée à folâtrer & à rire, elle ne reçoit que des idées agréables & gaies de tout ce que lui préſente la Nature.

D'après ce que j'ai dit, les Peintres d'*arabeſques* ne doivent pas perdre de vue les formes naturelles & les accidens heureux. Ils doivent même les chercher, en tirer parti & enrichir leurs porte-feuilles des études qu'ils en font.

Les arbriſſeaux entrelaſſent & entremêlent quelquefois de la manière la plus agréable leurs branches, leurs feuillages & leurs fleurs. Le ſep d'une jeune vigne qu'on abandonne à elle-même, s'étend par des courbures, modèles de ſoupleſſe & de grace, à pluſieurs arbres voiſins & rattachée aux branches, ſe plie en guirlandes de l'un à l'autre. Un jeune enfant vient s'y ſuſpendre & s'y balancer, en ſe ſouriant à lui-même. Une jeune fille à quelques pas de-là, ſe blottit dans un buiſſon de roſes, & deſirant d'y être ſurpriſe, rougit d'une intention qu'elle ne croit pas cacher aſſez bien ; une autre s'approche d'une fontaine, &, ſi elle eſt ſeule, s'occupe à s'y mirer avec complaiſance : elle ſe plonge enſuite dans l'eau, & l'Artiſte qui a ſurpris ou qui imagine ces caprices & ces jeux de la Nature, vivante ou inanimée, en les détachant de tout autre objet, les diſpoſe par des combinaiſons ingénieuſes ; il les agence ſur une ſurface, ſouvent à différens étages & ſur un fond arbitraire ; il exécute des compoſitions du genre qui fait le ſujet de cet article.

Faut-il les varier ? L'Artiſte inſtruit, dont l'imagination ne doit pas être moins féconde qu'aimable, aſſemble & diſpoſe des étoffes riches ou légères qu'il ſuſpend, qu'il rattache avec grace, comme on le fait en décorant des tentes, des pavillons, des portiques, des balcons de palais, ou les boſquets dans leſquels Alcine vient d'ordonner des fêtes pour Roger.

Le Peintre d'*arabeſques* a-t-il le projet de s'éloigner de la Nature pour enrichir & caractériſer ſes compoſitions ? Il rappelle auſſi-tôt à ſon ſouvenir les ingénieuſes métamorphoſes chantées par les Poëtes. Il reproduit leurs Syrènes, leurs

Sphinx, leurs Dryades, les Faunes, les Génies & ces enfans céleſtes, qui, voltigeant, careſſent ou bleſſent les mortels au gré de leurs caprices. Ces Artiſtes inſtruits peuplent encore leurs compoſitions d'animaux chimériques ou réels; ils rappellent les cultes bizarres qu'on leur a quelquefois rendus, ainſi qu'aux divinités tant célébrées par tous les Arts; & près des ſtatues de Diane, de Vénus, de Flore ou d'Hébé, ils ſuſpendent des guirlandes, des couronnes, des inſtrumens de muſique & des trophées; ils dreſſent des autels, des trépiés chargés de caſſolettes, d'où s'exhale la fumée des parfums. Les vaſes les plus élegans ſont couronnés par des chapeaux de fleurs; les feuillages entourent des bas-reliefs, des cammées, des tableaux qui rappellent les vœux offerts dans les temples: des ornemens ſymboliques accompagnent, parent, & caractériſent les divinités graves, ou celles qui préſidoient aux plaiſirs des hommes. Ils n'oublient pas celles qui annoncent les ſaiſons, les mois, l'amour, la guerre, la chaſſe, la pêche, enfin la ſageſſe ou la folie.

C'eſt lorſque le Peintre d'*arabeſques* en eſt à ce dernier caractère, qu'il doit mettre une meſure à ſes caprices & rappeller ce ſentiment des convenances & des conventions reçues; ce goût enfin, qui, d'après la juſte relation que doivent avoir les choſes entr'elles, contiendra ſon délire; & ſi cette loi lui ſemble trop auſtère pour un genre qu'il pourroit croire abſolument libre & indépendant de toute règle, qu'il fixe un regard ſur les modèles en ce genre que Raphael a conſacrés au Vatican, & qu'il ſoit bien convaincu que plus on s'en écarte, plus on s'éloigne des véritables convenances du genre.

Artiſtes, qui, par délaſſement de travaux plus ſérieux, vous exercez à compoſer des *arabeſques*, que vos *rinceaux*, que les *agencemens* des parties ſouples & flexibles dont vous faites la charpente légère de vos ornemens, n'ayent donc rien de forcé; que l'élégance & la grace les diſpoſent. Il faut qu'en les voyant, on imagine qu'un haſard, un vent léger, la plus naturelle induſtrie, celle d'un enfant, ont courbé, enlaſſé, guirlandé les jeunes branches des arbriſſeaux & les fleurs que vous employez. Moins on met d'effort à former une couronne de roſes, plus ſon contour eſt agréable. La peine laiſſe partout ſa trace. On le voit, on le ſent dans l'expreſſion, dans le diſcours, dans le geſte, dans l'action & dans tout ce qui eſt ſuſceptible d'aiſance, de naturel & de grace.

Songez encore, lorſque vous placez les objets dont vous enrichiſſez vos *arabeſques*, & quand vous les diſpoſez les uns ſur les autres, pour remplir un eſpace, ſouvent ingrat, auquel vous êtes aſſujetti, ſongez, dis-je, que ce qui eſt plus ſolide doit ſoutenir ce qui eſt plus léger. Tout ce qui s'élève, ſoit par la végétation, ſoit par l'induſtrie naturelle des hommes, ſuit cette loi néceſſaire. D'ailleurs, tous les objets tendent à diminuer & à s'alléger d'autant plus qu'ils s'éloignent de la terre & qu'ils participent davantage de l'air qui les environne.

La *pondération* eſt une loi univerſelle. Les corps, les plus légers même, y ſont ſoumis. celui qui regarde un objet manquant d'appui, un poids qui ne paroit pas ſuffiſamment ſoutenu, un aſſemblage de parties non équilibrées, éprouve une ſenſation inquiète & pénible.

La ſymétrie & certain balancement dans la compoſition, qui équivaut à la ſymétrie, ſont par conſéquent des obligations que vous impoſe preſque tout ce que vous voyez dans la Nature; non cependant qu'elle ſoit toujours régulièrement ſymétrique; mais lorſqu'elle ne l'eſt pas, elle ſe montre au moins équilibrée, & ſi l'homme ſe conſidère lui-même, il retrouve & apperçoit continuellement dans ſes ſemblables, ainſi que dans tous les animaux vivans, des parties diſpoſées ſymétriquement & toujours balancées & équilibrées dans le mouvement & dans le repos. C'eſt ainſi que l'homme, qui voit & juge preſque tout en lui & par lui, acquiert néceſſairement un penchant irréſiſtible à placer ſymétriquement tout ce dont il diſpoſe, & cette diſpoſition, indiquée phyſiquement & inſpirée par la Nature, eſt peut-être un des premiers & ſecrets principes de l'ordre moral qui lui eſt ſi néceſſaire.

Les principales loix de vos *ordonnances* ſont donc la légèreté graduée, en partant des baſes, ainſi que la ſymétrie & un balancement dans la diſpoſition des objets qui ſatisfaſſe le regard.

La variété eſt encore une de ces loix. Vous devez d'autant plus vous y ſoumettre que les objets que vous employez étant peu intéreſſans, attachent moins, & que l'on deſire, par cette raiſon, d'en voir un plus grand nombre.

Mais ſi l'on attend de vous une d'autant plus grande variété que vous avez plus d'objets à votre diſpoſition, d'une autre part, on exige que vos compoſitions deſtinées ordinairement à ſe trouver placées d'une manière relative les unes aux autres & à ſe préſenter dans un ordre ſymétrique aux lieux qu'elles décorent, ayent une ſorte de reſſemblance & de rapport entr'elles, & ce rapport impoſe des loix aux variétés dont votre imagination pourroit être trop prodigue.

Il n'eſt pas inutile d'obſerver que les *arabeſques* admettent des allégories. Elles peuvent hazarder de dire quelques mots à l'eſprit, en amuſant les regards; mais gardez-vous de prétendre à leur faire tenir des diſcours recherchés & trop ſuivis, ſur-tout ſi vous leur donnez un ſens moral & ſérieux. L'eſprit mal employé eſt le plus ordinairement une affectation qui déplait, ou une pédanterie qui choque.

Il ne faut pas plus de prétentions déplacées dans la Peinture, & ſur-tout dans ſes jeux, que dans les autres ouvrages des Arts. Quel eſt l'objet qu'on a en regardant des *arabeſques* ? à-peu-près le même que lorſqu'on s'arrête à voir jouer des enfans. S'il leur échappe quelques mots ſpirituels, gais, naïfs ou piquans, on ſourit : s'ils veulent raiſonner, on les quitte.

Lorſque les *arabeſques* ſont du genre comique, ils ſont dans la Peinture ce que la plaiſanterie eſt dans les ouvrages littéraires, ou dans la converſation, & tout le monde ſait que la plaiſanterie, ſous quelque forme qu'elle ſe montre, doit être de bon goût, légere, gaie, ſpirituelle, qu'il ne faut pas y inſiſter trop. Vous direz que la plaiſanterie n'eſt pas le meilleur genre dans les productions de l'eſprit ; on peut dire la même choſe des *arabeſques* dans les productions de l'Art ; mais tous les genres ont leur mérite & le délaſſement nous eſt auſſi néceſſaire que le travail.

ARRÊTÉ, (part. préſ.) On dit *arrêter* un projet, pour ſignifier qu'on ſe détermine à l'exécuter. On dit auſſi, *arrêter* une eſquiſſe, une compoſition ; *arrêter* un contour, une figure, le trait d'une figure, & l'on veut faire entendre par-là que tous ces objets ſont déterminés & n'éprouveront plus de changement.

Le mot *arrêter*, au propre, dans la langue générale, ſignifie retenir & fixer un corps vivant ou animé, qui, ſans cela, ſuivroit un mouvement.

Ici, *arrêter* le trait ou la compoſition, veut dire : les fixer de manière qu'ils ne cèdent plus au mouvement d'une imagination indéciſe.

L'Artiſte, quelqu'habile qu'il ſoit, héſite ſouvent en deſſinant ou en compoſant : il eſſaye, il corrige ; enfin, plus ſatisfait, il s'*arrête* à une idée, à une forme ; il trace, le plus correctement qu'il lui eſt poſſible, les contours ou les différens objets d'une compoſition, dans la réſolution de n'y rien changer. Ce qu'il a fait alors eſt *arrêté*, & même, quand ce ne ſeroit qu'une eſquiſſe, le tableau ſemble lui même *arrêté* d'avance, par la détermination que prend l'Artiſte de ſuivre, en l'exécutant, ce qu'il vient de tracer.

Venons à quelques obſervations ſur cette opération, qui appartient plus à l'eſprit encore qu'à la main ; mais adreſſons-les aux jeunes Artiſtes, parce qu'elles leur conviennent plus qu'à ceux qui ne pratiquent pas l'Art, ou à ceux qui le pratique depuis longtemps.

Il y a certainement, dans les études que vous faites, des motifs d'incertitude ; car le trait de la beauté ou de la perfection, par exemple, de chaque objet, eſt tellement délicat, que l'Artiſte doit craindre toujours de l'avoir paſſé, ou de ne l'avoir pas atteint. Mais ſi, trop plein de cette crainte louable, vous tombez dans une indéciſion habituelle, ce défaut, qui vous fera perdre beaucoup de temps, qui mettra votre eſprit & votre main ſans ceſſe à la gêne, nuira plus à votre talent que les incorrections même auxquelles vous ſeriez *arrêté* ; car, reſtant indécis, vous ne produiſez réellement rien ; au lieu que, ſi vous vous déterminez, quand vous manqueriez votre but, le défaut dans lequel vous ſerez tombé vous inſtruira de ce que vous auriez dû faire pour l'éviter. Un voyageur qui, à l'aſpect de pluſieurs ſentiers, trop incertain de celui qu'il faut prendre, n'en prend aucun, eſt bien plus loin d'arriver que celui qui, n'ayant pas choiſi le meilleur, revient, lorſqu'il eſt mieux inſtruit, au point d'où il eſt parti, pour en prendre un autre.

Au reſte, ſi votre indéciſion naît, non-ſeulement de la trop haute idée du beau, mais plus encore de votre caractère, il eſt bien difficile que vous vous en corrigiez. Car un homme, né indécis, ne peut ſe réſoudre, même à combattre ſon indéciſion & à prendre les moyens d'en ſortir.

Ce défaut eſt malheureuſement très-commun ; la plûpart des hommes ne ſe déterminent ſouvent qu'à laiſſer le haſard décider leurs indéciſions. Demandez, après qu'ils ont diſcuté longtemps une affaire ou une opinion, ce qu'ils ont *d'arrêté* ſur ces objets, ils ſeront tout auſſi embaraſſés qu'au premier moment où il en a été queſtion. Heureux s'ils ne le ſont pas davantage ! Comme il eſt rare de trouver les hommes parfaitement déterminés ſur ce qu'ils veulent, il eſt rare qu'ils le ſoient dans ce qu'ils font.

C'eſt dans la jeuneſſe qu'il eſt poſſible de corriger, ou de diminuer tout au moins, l'indétermination ; & c'eſt dans les premières études que les maîtres peuvent habituer les élèves à *arrêter* leurs productions. Pour les Artiſtes plus avancés, c'eſt en fixant leurs idées ſur des principes ſûrs, tels que ceux que donnent l'Anatomie, la Perſpective, ſciences exactes, & ſur la connoiſſance des belles formes, tirée de l'étude ſuivie des beaux modèles.

Si vous deſirez que j'étende ces obſervations ſur la compoſition & ſur ce qu'on peut nommer les enſembles de vos ouvrages, je hazarderai de vous dire que vous parviendrez à *arrêter* vos idées, en vous faiſant à vous-mêmes des queſtions préciſes, & vous impoſant la loi d'y répondre.

Ai-je une connoiſſance bien *arrêtée* du ſujet que je veux traiter ?

Ai-je lu avec aſſez d'attention les bons ouvrages dans leſquels ce ſujet eſt conſigné ?

Après les avoir lus, ai-je ſuivi la moralité ou l'impreſſion qui doit eſſentiellement en réſulter ?

Eſt-ce d'après ces points, bien *arrêtés*, que j'ai tenté de compoſer & de diſtribuer, ſoit mes objets, ſoit mes plans, ſoit les effets propres à remplir le but que je dois avoir ?

S'il s'agit de ſe déterminer ſur quelques relations plus particulières, comme la deſtination de l'ouvrage, ou le deſir de ceux qui employent vos talens ; il vous eſt facile encore de vous propoſer

d'autres queſtions qui, ſi vous y répondez clairement, leveront vos doutes, & *arrêteront* vos idées.

Il y a quelques-unes de ces queſtions auxquelles une ſorte d'inſpiration du génie ſupplée preſque ſans que l'Artiſte s'en rende compte; mais s'en repoſer ſur ce moyen, c'eſt s'abandonner ſur un appui qui peut manquer ſouvent au beſoin.

Les inſpirations heureuſes du génie ſont rares, pour ceux même qui ont du génie.

ARRONDIR, (ſubſt. maſc.) *Arrondir* un objet, qu'on repréſente, par l'illuſion de la Peinture, ſur une ſurface plate, ce n'eſt pas ſeulement le faire paroître de relief, c'eſt dégrader tellement la couleur par l'effet du clair-obſcur, que la rondeur ſe faſſe ſentir auſſi parfaitement que la réalité l'offre, & ſur-tout en donnant bien à connoître la nature de la ſubſtance qu'on fait paroître *arrondie*. En effet, le métal, la pierre, les étoffes s'*arrondiſſent* par des effets différens de ceux que produiſent, par exemple, un bras ou une jambe bien *arrondis*. Les reflets ſur-tout different en raiſon des matières ſur leſquelles tombe la lumière. C'eſt par des demi-teintes & des nuances de tons ſucceſſivement dégradés que s'opère ce prodige; il ſuppoſe la parfaite intelligence du clair-obſcur; mais il demande auſſi de la patience & du ſoin. Les Peintres qui ſe font un mérite particulier de *terminer*, en peignant d'une manière *précieuſe*, mettent le temps & l'attention néceſſaires à ces dégradations.

Les Artiſtes prompts & animés ſe croyent autoriſés à employer moins de patience, parce qu'ils ont ordinairement plus de génie; ils ſont portés à penſer qu'on doit les entendre à demi-mot, & ſouvent en effet ils ſont compris comme les hommes d'eſprit qui ſuppriment quelques intermédiaires dans leurs idées ou dans leurs expreſſions; mais la ſimilitude n'eſt cependant pas complette. L'homme d'eſprit qui parle vivement emploie ou ſupprime des mots qui ne ſont que des ſignes, & y ſupplée par le geſte, par l'accent ou par des réticences marquées. Le Peintre préſente des objets viſibles, immobiles, qui doivent offrir aux regards des formes réelles & ſur-tout le relief, ſans lequel il n'eſt point d'illuſion dans la Peinture. Cependant on tolère par convention quelques défauts de rondeur, pourvu que l'Artiſte en dédommage par d'autres perfections de l'Art. D'ailleurs, dans les ouvrages de grande dimenſion, qui ſont deſtinés à être vus à des diſtances plus éloignées que les petits tableaux, il eſt néceſſaire que la dégradation de demi-teintes, de jours & d'ombres ſoit nuancée moins finement. Auſſi ces ſortes de repréſentations exigent-elles que le ſpectateur ſe place au point d'où elles doivent produire leur effet; & comme les hommes peu inſtruits ou peu attentifs ſont rarement ſuſceptibles de ce ſoin, il eſt aſſez rare qu'à l'égard de l'arrondiſſement des parties, le jugement qu'on porte ſoit bien juſte.

Je crois pouvoir me borner à cette explication, en recommandant aux jeunes Artiſtes de ne pas ſe fier à l'intelligence de ceux qui doivent regarder leurs ouvrages, & d'arrondir ſur-tout avec ſoin les objets dans leſquelles cette rondeur eſt une beauté ou une qualité diſtinctive.

ART, (ſubſt. maſc.) Les beſoins phyſiques de première néceſſité, produiſent l'induſtrie, & l'induſtrie produit les *Arts méchaniques*.

Les beſoins de l'eſprit, dont les principaux ſont l'ordre, la curioſité & le deſir des vérités, produiſent le perfectionnement de l'intelligence, & celle-ci produit les connoiſſances & les *Arts ſcientifiques*.

Les beſoins du ſentiment, c'eſt-à-dire, les épanchemens de l'ame & les communications qui ſont naturelles, & deviennent de plus en plus néceſſaires aux hommes rapprochés les uns des autres, créent ou s'approprient des langages, & ces langages ſont les *Arts libéraux*. Voilà ce que comprend le nom général qui fait l'objet de cet article.

Les combinaiſons & les divers progrès de ces trois ſortes d'*Arts*, forment les différentes nuances de civiliſation dont les hommes ſont ſuſceptibles, ſoit individuellement, ſoit collectivement, voilà ce qu'il eſt très-intéreſſant d'obſerver.

Les *Arts méchaniques* établiſſent des rapports indiſpenſables & conſéquemment une civiliſation néceſſaire entre ceux qui éprouvent les beſoins de première néceſſité & ceux qui aident à les ſatisfaire. Cette nuance de civiliſation domine dans le premier état des ſociétés; mais il ſeroit facile d'y obſerver auſſi les germes & les ébauches des deux autres.

La civiliſation s'opère également par le perfectionnement de l'intelligence, d'où naiſſent peu-à-peu les *Arts* de combinaiſon, de méditation & d'obſervation, nommés *Arts ſcientifiques*, dont l'effet eſt d'organiſer de mieux en mieux les ſociétés & les induſtries, en établiſſant les loix, les théories, & en découvrant ce que nous pouvons connoître des myſtères de la Nature.

Enfin, une ſorte de civiliſation également fondée dans l'eſſence de l'homme, eſt celle qui s'opère par les *Arts libéraux*, devenus, en ſe perfectionnant, les langages des grandes inſtitutions ſociales & des ſentimens individuels les plus intéreſſans.

L'homme, regardé comme individu, ou conſidéré comme ſociété, eſt donc deſtiné à ſe civiliſer autant qu'il eſt ſuſceptible de l'être, par les trois ſortes d'*Arts* que je viens de déſigner, & ſa civiliſation eſt d'autant plus complette qu'ils ſont plus ou moins bien combinés & dirigés pour contenter les beſoins corporels, étendre les lumières

Digitized by Google

de l'eſprit & ſuffire aux ſatisfactions ſentimentales.

Comme ces combinaiſons ne ſont jamais parfaites, comme elles varient ſans ceſſe, les hommes & les ſociétés ſemblent deſtinés à ſe balancer perpétuellement, dans les innombrables révolutions des temps, de la barbarie à la civiliſation & de la civiliſation à la barbarie.

Mais il réſulte de ces élémens que les hommes, pour leur avantage, doivent contribuer au ſoutien & au perfectionnement des *Arts*.

Ce Dictionnaire eſt deſtiné ſpécialement à la Peinture : cependant ſa perfection entraine des rapports avec les autres talens libéraux, & exige le ſecours de pluſieurs *Arts méchaniques & ſcientifiques* ; j'ai déſigné ces différentes relations, ſuivant leur ordre, à la fin du Diſcours préliminaire.

D'autres rapports enfin ont pour baſes les différentes manières dont tous les Beaux-Arts & par conſéquent la Peinture, peuvent être enviſagés par ceux qui les protègent, par ceux qui les exercent, & par ceux qui ſe contentent d'en jouir. C'eſt ſur quoi je vais m'étendre.

Si leurs principes ou leurs opinions influent néceſſairement ſur l'objet à l'égard duquel je les enviſage comme formant trois eſpèces de claſſes, il ſeroit utile que des notions élémentaires les aidaſſent à connoître, lorſqu'ils voudroient y avoir recours, comment ils peuvent favoriſer les *Arts* & comment ils leur nuiſent.

Ce Dictionnaire contient les élémens relatifs à ceux qui exercent la Peinture ; cependant, comme j'y ai adreſſé des obſervations aux deux autres claſſes, lorſque l'occaſion s'en eſt preſentée, je vais haſarder encore dans cet article quelques notions qui les regardent directement.

Je commence par la plus diſtinguée, & raſſuré par une intention pure, je n'appréhenderai pas que ceux qui la compoſent s'offenſent, ſi je dis qu'ils ne reçoivent pas toujours dans leurs inſtitutions, ſur l'objet dont il s'agit, des idées aſſez juſtes, aſſez grandes, & par conſéquent auſſi convenables que le demanderoient l'intérêt des *Arts* & leur propre intérêt.

Les *Arts libéraux*, trop ſouvent regardés comme objets agréables, leur ſont le plus ordinairement préſentes ſous cet unique aſpect, & par conſéquent dans un ordre beaucoup trop inférieur à celui qui leur appartient & à des connoiſſances plus importantes ſans doute, mais dont l'importance n'a droit de rien ôter à la valeur des autres.

Mieux éclairés ſur la nature & les deſtinations des *Arts*, ils reconnoitroient facilement qu'aucun d'eux ne doit être conſidéré par les premiers de nos ſociét's civiliſées, uniquement comme objets d'agrément, & je crois ce principe d'autant mieux fondé que l'*Art* même dont traite cet Ouvrage, paroît, comme je vais l'expoſer, auſſi indiſpenſablement attaché que les autres, aux grands & importans objets dont j'ai déjà parlé dans le Diſcours préliminaire.

Si l'on parcourt, il eſt vrai, les différentes branches de talens dont la Peinture fait partie, on appercevra que les plus nobles deſtinations dont ils ſont ſuſceptibles étant plus négligées que dans les ſiècles où ils ont joui de toute leur gloire, les honorables titres dont ils étoient décorés, doivent paroître trop élevés pour la plupart des uſages que nous en faiſons, & que les genres ſubordonnés étant beaucoup plus employés de nos jours à ce qu'on qualifie d'*agréable*, qu'à toute autre deſtination, on a dû ſe reſtreindre à nommer *agréables* les *Arts* qu'on appelloit *divins* ; on a pu même ſe croire autoriſé à les regarder, ſous quelques rapports, comme *Arts* de luxe, comme *Arts* inutiles, & peut-être comme *Arts* pernicieux.

Mais l'abus des uſages & des dénominations ne change pas la nature des choſes, quoiqu'il change les noms qu'on leur donne & les opinions qu'on en a, & malgré les préjugés, il ſera facile encore, d'après quelques notions plus approfondies, que je vais offrir, de reconnoître les importantes deſtinations qui ont acquis aux *Arts* la nobleſſe & l'éclat dont ils ont joui, & que n'auroient pu leur mériter des uſages uniquement agréables.

Si l'on parcourt enſuite tous les uſages dont ils ſont ſuſceptibles, on verra qu'indépendamment des objets de pur agrément, objets qui, ſoumis aux convenances, ne peuvent les dégrader, les branches les plus ſubordonnées de tous les *Arts*, & en particulier de ceux du Deſſin, offrent encore des utilités ſi grandes à l'induſtrie, & par conſéquent des avantages ſi importans pour le commerce & pour la richeſſe des Etats, qu'ils méritent une conſidération trop altérée de nos jours par des idées vagues & ſuperficielles.

Revenons ſur ces premières notions pour les développer davantage.

J'ai parlé au commencement de cet Ouvrage des cultes à l'occaſion des *Arts*, la liaiſon de ces objets peut préſenter quelque choſe d'extraordinaire, d'idéal & d'incohérent. Si l'on ne conſidère pas que le premier & le plus reſpectable des cultes, le culte religieux lui-même ne pourroit tomber ſous les ſens, ne pourroit être que perſonnel, intérieur, & conſéquemment dénué d'unanimité, ſans le miniſtère des *Arts libéraux*, c'eſt-à-dire, le langage d'action ennobli qui, ſeul, exprime & inſpire rapidement aux regards d'une multitude aſſemblée, les reſpects dus à la plus ſainte des inſtitutions ; l'Eloquence ſentimentale qui inſtruit, exhorte, touche & conſole ; la Poeſie & le Chant qui, en exaltant, d'après les inſpirations de l'ame, la reconnoiſſance, les deſirs, les vœux & tous leurs différens

différens accens, les élèvent vers les cieux, les font entendre, les communiquent à un grand nombre d'hommes assemblés, & les leur font adopter, si l'on peut parler ainsi, à l'unisson; par l'Architecture, qui donne lieu de réunir convenablement les hommes remplis des mêmes sentimens, & contribue par des proportions & des formes à entretenir en eux les impressions & les sentimens religieux, objets de leur réunion; par la Sculpture & la Peinture enfin, propres à soumettre aux regards, pour les mieux imprimer dans l'ame, tous les objets positifs ou figurés du culte.

Ces premières notions, étendues à l'héroïsme & au patriotisme, n'en acquerront que plus d'importance, & si elles paroissent fondées, les chefs de quelque État civilisé que ce soit, doivent regarder essentiellement les *Arts libéraux*, non comme objets d'agrément & de luxe, mais primordialement comme langages des plus nobles impressions & des sentimens les plus élevés dont les hommes soient susceptibles. Il est donc bien plus intéressant qu'on ne seroit induit a le penser, d'après les idées vulgaires, que ces *Arts* soient soutenus par des soins éclairés, & nous verrons combien il l'est encore que, perfectionnés dans leurs plus importantes destinations, ils soient dirigés en raison de leur utilité, jusques dans les moindres usages, par ceux dont le privilége honorable est d'exercer ces nobles soins.

En effet, si la perfection de ces langages est propre à exprimer, à communiquer, à inspirer avec force & dignité les sentimens religieux, héroïques & patriotiques, si les discours, les accens, les représentations excitent & nourrissent l'émulation & l'enthousiasme, l'imperfection des *Arts* ne peut que les altérer ou les dégrader, en donnant lieu au ridicule & en excitant l'ironie, impressions absolument contraires & par conséquent nuisibles au but des grandes institutions; car la dérision, sentiment vulgaire & souvent grossier, sur-tout s'il est excité par la seule imperfection des formes matérielles, ne se communique que trop aisément à l'esprit, parce qu'il flatte son orgueil ou sa malignité, & qu'il le gêne moins que le respect. D'ailleurs, qui ne sait que les impressions des sens ont sur la plus grande partie des hommes, un ascendant *instinctuel*, supérieur à celui de la raison & souvent au sentiment même?

Il est donc, en effet, de la plus grande importance, pour le soutien des grandes institutions, que lorsqu'elles tombent sous les sens elles soient, le moins qu'il est possible, exposées à ce qui peut les dégrader, & il est d'un avantage indubitable pour ceux qu'on suppose tout à la fois ministres du premier des Êtres, exemples des vertus héroïques & représentans de la patrie, de porter à la perfection les langages de ces grandes institutions avec lesquelles le rang qu'ils occupent les identifie.

Si, descendant aux usages moins élevés des *Arts libéraux*, on s'arrête aux jouissances agréables dont ils sont les inépuisables sources, ne doit-on pas penser encore que ceux qui, revêtus de l'autorité & de la majesté, deviennent premiers Magistrats des mœurs, modérateurs des opinions & même des goûts publics, sont tenus, par ces nobles fonctions, de diriger pour l'avantage des hommes qu'ils gouvernent les amusemens même de l'oisiveté à ce qui est convenable, d'autant que la perfection des plaisirs naît de leur accord avec toutes les convenances, soutiens de l'ordre sans lequel il ne peut exister de société heureuse & agréable?

Si les chefs de nos sociétés modernes descendent enfin jusqu'aux dernières branches des *Arts* en ne perdant point de vue la chaîne que je viens de développer, ils appercevront que les industries propres aux exportations, je veux dire les manufactures, les professions où le méchanique est ennobli par le libéral, les objets usuels utiles, & ceux enfin qui composent ce superflu que la richesse des États rend nécessaire & même indispensable, ne peuvent conserver une supériorité avantageuse, si la sublimité des premiers genres, rejaillissant sur les seconds pour en augmenter l'agrément de concert avec les convenances, ne se répand pas jusques sur les moindres, à titre de bon goût.

Voilà quelques notions élémentaires sur la connoissance réelle des *Beaux-Arts*, que je croirois pouvoir convenir aux chefs des sociétés. Parlons à leur puissance à cet égard.

Il est facile de sentir qu'elle ne sauroit être coercitive. Les *Arts libéraux* sont libres, comme l'annonce leur dénomination. La force ne peut pas plus les contraindre, qu'elle ne peut contraindre la pensée; j'ajouterai qu'ils sont plus indépendans, car le génie qui, dans les *Arts*, est la pensée dans sa plus forte énergie & sa plus grande élévation, le génie enfin dont le droit est de maîtriser les sens & de soumettre les ames, a plus d'armes contre l'esclavage que la pensée, prise dans le sens ordinaire.

Les dépositaires de l'autorité n'auroient-ils donc aucun ascendant sur les *Arts*? ils ont trois moyens puissans, non de les contraindre, mais de les favoriser:

L'insinuation par des discours & quelquefois par des mots, auxquels un sens juste dans un rang élevé, assure un effet plus prompt, & souvent plus efficace que la loi même.

L'exemple, moyen décisif quand nos chefs le donnent, je veux dire, la manière dont ils emploient eux-mêmes les *Arts*.

Enfin, le soin d'offrir à la Nation le plus d'excellens modèles nationaux ou étrangers qu'il est possible, & d'inspirer, par l'estime dont ils les honorent, la préférence qu'on doit leur donner.

Comme il est un *Art* qui apprend à pratiquer

les *Beaux-Arts*, il en eſt un qui inſtruit à les apprécier & à en jouir. Exercer cet *Art* eſt un privilége honorable & l'un des plus intéreſſans du pouvoir éclairé.

Mais, pour en faire uſage, il eſt néceſſaire que ceux qui ſont revetus de l'autorité ſachent eux-mêmes voir, entendre, comparer & connoître convenablement à leur état. Car ce n'eſt qu'à ces conditions qu'ils peuvent jouir de l'avantage & de la ſatisfaction ineſtimable d'inſtruire leur Nation, c'eſt-à-dire, de faire diſtinguer par leurs diſcours, leur exemple, & en offrant des modèles, ce qui eſt bon, ce qui eſt beau, ou tout au moins ce qui eſt meilleur & plus approchant de la perfection en tout genre.

Si l'on ſe refuſoit à penſer que les ſens, par leſquels doivent indiſpenſablement paſſer les idées *artielles*, ont beſoin d'être formés. Si l'on penſoit que les yeux & les oreilles diſtinguent parfaitement, à cet égard, les formes, les couleurs & les ſons. Qu'on parle de *fineſſes de ton*, de *paſſages dégradés*, de *demi-teintes inſenſibles* pour la première fois à l'homme le plus clairvoyant, il avouera qu'il n'a de ſa vie apperçu aucune de ces choſes. Qu'on parle de modulations, de juſteſſe parfaite d'intonation, d'harmonie muſicale, oratoire, poetique à des hommes qui, doués d'excellentes oreilles, ne les ont jamais exercées ſur ces objets, ils avoueront qu'ils ont été ſourds juſqu'à ce moment.

On peut étendre ce principe au ſens purement intellectuel, car les nuances progreſſives, les liaiſons, les relations de nos idées ne peuvent également être apperçues, ſi l'on n'eſt exercé à les démêler & à les ſuivre. Mais ces applications m'éloigneroient trop de mon ſujet, je reviens donc aux moyens qui forment le ſeul pouvoir des hommes puiſſans ſur les *Arts libéraux*.

Les diſcours des premiers de quelqu'ordre qu'ils ſoient, on ne peut trop le répéter, ne ſont jamais indifférens, diſtinction gênante ſans doute, lorſqu'on en connoit l'importance; mais dont la gêne eſt compenſée par l'avantage de diriger à ſi peu de frais les opinions.

Les exemples & les modèles, moyens plus puiſſans encore, exigent des premiers des Nations, ſoit dans les ouvrages importans qu'ils font produire aux *Arts*, ſoit dans les délaſſemens qu'ils y cherchent, ſoit dans les ſatisfactions uſuelles même auxquelles ils les emploient, une prédilection ſuivie, pour ce qui eſt parfait, convenable, ou de meilleur goût.

C'eſt ainſi que les Souverains peuvent influer juſques ſur les ſentimens libres de chacun de leurs ſujets, & c'eſt d'après les *Arts*, langages publics des ſentimens nationaux, que ceux qui ſavent obſerver en démêleront toujours le caractère.

Un Sage diſoit à des Grecs: » Chantez; je » connoîtrai vos mœurs. « Cette interpellation n'avoit rien d'extraordinaire, & s'entendoit aiſément dans un pays & dans des ſiècles où tous les *nobles talens* étoient intimément liés aux inſtitutions.

Il m'arrivera de faire peut-être l'application de cette eſpèce d'Apologue, à ceux qui s'occupent des *Arts*, & ſur-tout à ceux qui en parlent le plus ſouvent; mais je dois, avant de paſſer à d'autres claſſes, hazarder encore pour la première dont je m'occupe, quelques notions élémentaires plus développées, ſur l'exemple qu'il convient aux chefs de donner, & ſur le ſoin de former les opinions par la comparaiſon des modèles qu'eux ſeuls peuvent raſſembler & rendre publics.

Ces deux moyens ont entre eux une grande affinité; car c'eſt l'emploi des *Arts* aux uſages importans, & ſur-tout relatifs aux principales inſtitutions, qui produit ces monumens, d'après leſquels la poſtérité juge collectivement l'état des lumières *artielles* & le mérite des Souverains.

Ils peuvent attacher, pour ou contre leur gloire, le nom qu'ils portent à leur ſiècle.

C'eſt ce droit qui a tourné à l'avantage des Léon X, des Médicis, de François I, & de Louis XIV, pour parler ſeulement des temps & des *Arts* modernes.

Il eſt donc important que les premiers des Nations, lorſqu'ils aſpirent à cette diſtinction, d'autant plus reſpectable, qu'on comparera mieux les *Arts* de la guerre aux *Arts* de la paix, emploient ceux-ci dans le plus haut degré de ſublimité dont ils ſoient ſuſceptibles.

Mais ſi ceux qui les pratiquent n'ont pas atteint une perfection libérale convenable à cette intention, ou ſi la Nation, par défaut d'idées arrêtées, ou par mobilité de caractère, fait chanceler ſes Artiſtes, au lieu d'aſſurer leur marche, c'eſt à leurs tuteurs (je parle des Rois, que ce titre & cette fonction honorent) qu'il appartient d'exciter à la perfection les Artiſtes qu'ils emploient & d'éclairer leur Nation, en raſſemblant par des ſoins généreux, & expoſant aux regards des chefs-d'œuvre en tout genre. Il faut même que le nombre en devienne aſſez grand pour opérer, à l'égard des opinions vagues & ſouvent oppoſées d'un peuple mobile, ce que font dans une multitude agitée, les hommes impoſans, qui, par leur ſeule préſence, preſcrivent ce qui convient.

Que les Capitales ſoient donc ſemées de monumens adaptés aux uſages auxquels ils ſont propres; fuſſent-ils empruntés, s'il le faut; fuſſent-ils copiés d'après ceux que l'admiration univerſelle a conſacrés.

Si ces idées ſont élémentaires, ſi leur droit, en cette qualité, eſt de pouvoir être généraliſées & appliquées ſans perdre de leur juſteſſe, à tous les objets de même nature, ſouhaitons, pour le ſoutien de l'*Art dramatique*, que Corneille, Ra-

Digitized by Google

cine, Voltaire, ſe montrent ſans ceſſe ſur nos Théâtres pour en impoſer au mauvais goût; que leurs chefs-d'œuvre impriment un tel reſpect qu'il ne ſoit pas plus permis de les altérer que les belles ſtatues, ſoit par des reſtaurations indiſcrettes, ſoit par des repréſentations négligées, ſortes de familiarités qui conduiſent infailliblement au mépris; mais pour que le mauvais goût, ſans ceſſe attentif à ſe prévaloir de la faim dévorante qu'ont les hommes pour les nouveautés, ne ſe permette pas ces profanations, il eſt ſurtout néceſſaire que le reſpect dû aux chefs-d'œuvre ſoit établi & ſoutenu par l'exemple de ceux à qui il convient de le donner.

Pourquoi, d'après ces principes, ne verroit-on pas & devant eux & devant le Public, ſe reproduire quelquefois dans les chaires ces éloquentes compoſitions oratoires, condamnées, depuis la mort des Fléchier, des Bourdaloue, des Boſſuet, des Maſſillon, à languir dans les bibliothèques, ou bien à être parcourues des yeux ſeulement, & à reſter ainſi privées de l'accent, de l'action, de la vie que de froids lecteurs ne peuvent leur rendre? Pourquoi nos temples, au lieu de retentir de pſalmodies barbares, monotones, diſcordantes, ne réſonneroient-ils pas d'une harmonie pure, touchante & digne de la première des inſtitutions? Pourquoi, parmi nos *Arts*, qui ſont frères, quelques-uns d'entre eux, tel que celui dont je viens de parler, ſont-ils privés d'École Nationale, moyen important, qui, joint aux premiers, ne peut-être employé convenablement que par des ſoins & des bienfaits; ſeule autorité que reconnoiſſe le génie. Ainſi les chefs des États floriſſans peuvent ſoutenir, animer & élever juſqu'à la ſublimité ces langages *artiels*, qui les honorent d'autant mieux qu'ils leur doivent plus de perfections & de reconnoiſſance.

Il eſt heureux pour moi de parler de ces moyens dont la puiſſance n'eſt qu'une douce & agréable perſuaſion, au moment où un Prince, voué par caractère & par penchant à tout ce qui eſt juſte & convenable, en fait, pour l'avantage des *Arts*, l'uſage le plus éclatant *. Il ne m'eſt pas moins doux, en mêlant un ſentiment patriotique de reconnoiſſance à ceux de l'amitié, d'être aſſuré qu'on ne pourra citer ce monument, ſans joindre à l'exiſtence d'un bienfait national le ſouvenir des ſoins du Miniſtre ** zèlé, qui, autoriſé à élever des ſtatues aux hommes célèbres de ſa patrie, l'eſt encore à conſacrer un Temple où l'on pourra déſormais les honorer.

Prêt enfin à paſſer à d'autres notions, je crois avantageux de rappeller à la mémoire de mes lecteurs un Diſcours *, qui, embraſſant une bien plus grande étendue d'idées élémentaires, ſe trouve pour jamais conſacré dans la première Collection Encyclopédique dont notre Littérature ait été enrichie. Ne ſeroit-ce pas en effet à ce tableau ſi bien ordonné des connoiſſances humaines qu'il appartiendroit de ſervir de baſe à toute inſtitution?

Si je m'étendois ſur le mérite d'un Ouvrage auſſi vaſte en auſſi peu d'eſpace; ſi je diſois que la poſtérité y retrouvera, comme dans une carte parfaite, les grandes routes des vérités que les hommes ſemblent condamnés à perdre de période en période, pour les chercher enſuite & les retrouver ſi difficilement, je n'aurois certainement pas à craindre qu'on attribuât de ſi juſtes témoignages d'eſtime au ſentiment ancien & tendre qui m'attache à l'auteur; mais les bornes où je dois me reſtreindre en preſcrivent à mes juſtes éloges.

Elles me rappellent auſſi aux idées élémentaires deſtinées à ceux qui ne voyent dans nos *Arts* que des objets de délaſſement, des jouiſſances agréables & trop ſouvent un luxe preſqu'abſolument perſonnel.

Si, comme je crois l'avoir fait connoître, il importe aux premiers des ſociétés civiliſées de ſoutenir & d'encourager les *Arts libéraux*, ſeroit-il moins intéreſſant, ſeroit-il indifférent pour ceux qui s'en approprient le plus particulièrement les jouiſſances, de contribuer à leur perfection? Eh! quel eſt celui d'entre nous qui perſonnellement n'a pas conçu & déſiré dans le cours de ſa vie, le plaiſir, diſons le charme attaché aux repréſentations de ce qui nous intéreſſe, ou de ce que le ſentiment nous rend cher? Quel eſt celui qui, ſecondé dans le projet de ces jouiſſances par les plus renommés Artiſtes de ſon temps, ne les a pas déſirés plus habiles encore? Plus les ſentimens d'où naiſſent ces deſirs, ſont nobles & élevés, ſont reſpectables ou tendres, plus on ſouffre de les voir incomplettement remplis; mais ſi ces ouvrages deſtinés aux jouiſſances ſentimentales, donnoient lieu, par une exécution trop imparfaite, à la dériſion, n'éprouverions nous pas une peine égale à celle que nous feroit l'interprète mal-habile ou ridicule, chargé de nos plus chers intérêts? Les affections qui nous ſont inſpirées par la nature; la tendreſſe paternelle, la piété filiale, l'amour, l'amitié, l'honneur, la reconnoiſſance, la généroſité, ſont à l'égard de chacun de nous ce que les inſtitutions religieuſes, le patriotiſme & l'héroïſme ſont à l'égard des ſociétés dont nous faiſons partie. Ces ſentimens établiſſent des cultes ſemblables à ceux par leſquels les Anciens honoroient dans leurs foyers les Divi-

* La réunion des ouvrages de Peinture & de Sculpture, la plus nombreuſe qui ait jamais exiſté, & qui, deſtinée à être publique, comme la Bibliothèque Royale, occupera dans le palais du Prince, une galerie de 1400 pieds de longueur.

** M. le Comte d'Angiviller.

* Le Diſcours préliminaire de la première Encyclopédie par M. d'Alembert.

nités bienfaiſantes qui préſidoient à leur bonheur. Les *Arts libéraux* ſont les langages de ces cultes, l'imperfection de ces langages altère leur dignité; la perfection de tout ce qui les interprete ou les repréſente, les honore; en parler peu convenablement, les peindre mal, en faire des images qui les dégradent, les faire tomber enfin tous les ſens d'une manière qui leur ſoit défavorable ou ridicule, ſont des eſpèces de profanations, & chacun de ceux qui aſpirent aux plus douces jouiſſances des *Arts*, doivent donc à l'intérêt de la perſonnalité même, de contribuer à les ſoutenir & à les porter aux véritables perfections.

Voilà les premiers élémens convenables à ceux qui, n'étant pas chargés de diriger les *Arts*, & ne ſe dévouant pas à les exercer, paroiſſent ſe contenter d'en attendre des ſatisfactions & des jouiſſances. Mais s'ils n'en exigeoient même que des amuſemens paſſagers, n'ont-ils pas encore le plus grand intérêt à les goûter auſſi complettement que leur imagination les leur fait deſirer?

Doit-on ſe laſſer de répéter que c'eſt par la perfection des *Arts*, perfection qui les rend plus ſuſceptibles de s'accorder avec toutes les convenances, que les amuſemens mêmes deviennent véritablement agréables? Les amuſemens ſont deſtinés à ramener pour quelques momens l'égalité entre les hommes & à ſuſpendre la perſonnalité. C'eſt altérer leur nature, que d'enfreindre ce premier principe qui doit leur ſervir de baſe. Ce qu'on nomme divertiſſement, n'eſt pas reconnu comme tel, s'il ſe borne à un ſeul individu: le plaiſir enfin demande à être partagé, à être unanime; tous ceux qui y participent doivent y contribuer & en jouir, & cette deſtination élémentaire n'eſt bien remplie, qu'autant que les convenances ſont obſervées avec ſoin & avec fineſſe. Lors donc que les *Arts libéraux* ſont employés aux amuſemens même, plus ces *Arts* ſont perfectionnés, plus les convenances ont de reſſources pour le choix des genres qu'on emploie, l'uſage qu'on en fait, les mélanges auxquels ils peuvent ſe prêter ſans ſe détériorer ou ſe dénaturer. Le goût, qui eſt le ſentiment délicat & fin des convenances générales & des conventions établies, a droit juſques ſur la durée des amuſemens, ainſi que ſur le lieu, le nombre, le choix de ceux qu'ils raſſemblent, & ſi les fêtes, les jeux, les ſpectacles publics ou particuliers manquent ſi ſouvent leur but, il eſt aiſé de reconnoître que c'eſt par l'infraction de quelques-unes des convenances & la plupart du temps, de preſque toutes à la fois.

Puiſque j'ai parlé du ſentiment fin des convenances, je dois faire obſerver qu'à l'égard de la plupart des *Arts*, c'eſt par l'ignorance ou le mépris de ces élémens, applicables à tous, que la Poeſie eſt tombée & tombe ſi ſouvent encore dans les excès de toute eſpèce, ſoit en ſurchargeant ſa parure d'ornemens & de faux brillans, nuiſibles à la véritable beauté, ſoit en s'abaiſſant, comme pour s'humaniſer ſans doute, juſqu'à la platitude, au trivial & au mauvais goût. C'eſt par l'oubli de ces principes élémentaires que la Sculpture s'eſt égarée dans des temps peu éloignés de ceux où j'écris, ſoit dans l'extravagance, la prodigalité & le mauvais emploi des ornemens, ſoit dans les exagérations & les abus d'expreſſions, de contraſtes & de mouvemens. C'eſt ainſi que l'Architecture, tantôt lourde, pour paroître majeſtueuſe, tantôt meſquine, pour paroître légère, a prodigué les maſſes diſproportionnées, les colonnes & les ornemens hors de toute meſure & en dépit du véritable goût, c'eſt-à-dire, de la raiſon & des convenances.

Je me trouve ramené naturellement par ces dernières réflexions à obſerver à ceux qui ſe contentent de jouir des *Arts*, qu'un des ſoutiens de leurs jouiſſances, ſeroit le maintien des proportions que la raiſon éclairée établit naturellement entre les différens genres de chacun des *Arts*; car l'interverſion des idées à cet égard, en rompant la chaîne dont j'ai fait voir le développement & l'importance, ne peut qu'être infiniment nuiſible, même aux branches les plus ſubordonnées. Mais comment engager une claſſe jalouſe de ſon indépendance, maîtreſſe de ſes préférences, arbitre de ſes goûts particuliers, à adopter ce principe & à le maintenir ſur-tout, ſi ceux qui compoſent cette claſſe regardent abſolument les *Arts* comme objets d'amuſemens & de jouiſſances perſonnelles? Des principes ſembleroient des atteintes à leur liberté. D'ailleurs, eſt-ce le moment de réclamer un droit d'aîneſſe pour les genres les plus nobles de tous les *Arts*, lorſque leurs grandes deſtinations négligées rendent leurs droits moins évidens? Lorſque les genres, uniquement agréables, ſont d'autant plus fêtés, qu'ils ſe prêtent plus à la perſonnalité que les genres élevés & qu'ils gardent moins leur dignité? Cette entrepriſe, quoique raiſonnable, ſeroit ſans doute très-douteuſe; auſſi, laiſſant le ton du précepte, je me contenterai de haſarder, à l'exemple du Grec que j'ai cité, quelques queſtions à ceux qui paroiſſent s'occuper avec plus d'intérêt & d'activité des jouiſſances de la Peinture.

Daignez, ai-je dit quelquefois à pluſieurs de ceux dont je parle, daignez m'apprendre quel eſt le principe de votre admiration pour ces tableaux qui vous cauſent de ſi vifs enthouſiaſmes? — La Nature. La Nature, m'a-t-on répondu. — Et j'oſois dire alors: Vous connoiſſez donc bien la Nature; vous l'avez obſervée avec réflexion; vous l'avez étudiée, méditée; vous avez diſtingué ce qu'elle a de plus noble, de plus eſſentiellement beau, de plus intéreſſant; vous conſervez avec ordre dans votre idée ces beautés graduelles, ainſi que la mémoire exacte des formes, des effets, celle des mouvemens, des paſſions; vous les dicteriez au Peintre, ſi ſon imagination

étoit en défaut ; vous m'en donneriez des idées justes : Et ces questions causoient quelqu'embarras à plusieurs de ceux à qui je les faisois.

Daignez, disois-je à d'autres que je voyois sacrifier le nécessaire, la bienfaisance, plus douce encore, ce qu'ils avoient, oserois-je le dire ? ce qu'ils n'avoient pas, pour posséder un tableau capital de quelques-uns de ces Maîtres qui prenoient & cédoient tour-à-tour la première place dans les collections, daignez me faire bien connoître, me faire sentir aussi vivement que vous les sentez des beautés dont assurément je ne nie point l'existence, mais que je n'apprécie pas sans doute d'après les mêmes idées. Si l'on dédaignoit quelquefois de me répondre, bientôt une inconstance pittoresque m'apprenoit, non les perfections, mais les défauts de l'objet qu'on avoit chéri : il n'étoit pas aussi précieux, aussi pur qu'on l'avoit pensé, & j'avoue qu'on a droit de se plaindre de ce dernier défaut dans les objets de ses affections.

Mais s'il m'arrivoit de m'étonner de ce que ce défaut essentiel avoit échappé à des connoissances que je me gardois bien de révoquer en doute, un premier engouement avoit, répondoit-on, causé cette erreur ; mais les soins de celui qui étoit près de procurer un autre ouvrage plus capital encore, avoient dessillé les yeux, en promettant une jouissance qui devoit en imposer aux connoisseurs les plus fins & aux trafiquans de Peinture les plus habiles. » Je ne pense pas, disoit-on, si j'ai » le bonheur de posséder ce dont on me flatte, » qu'aucun Amateur puisse se vanter de l'empor- » ter sur moi. « — Et je disois tout bas : Le principe élémentaire de vos plaisirs ne tiendroit-il donc qu'à une sorte de vanité & de personnalité exclusive ? Mais je n'osois encore juger si sévèrement ; car il m'avoit semblé reconnoître dans les émotions que causoient certains ouvrages, une ressemblance trop grande avec celle que produisoient également les récits d'une action généreuse, d'un événement intéressant, d'un fait digne d'être célébré. Sans doute, disois-je, les représentations qui excitent ces enthousiasmes représentent avec toute l'expression possible des actions, des faits qui parlent avec le plus grand intérêt à l'esprit & au cœur ; sans doute ces sujets pourroient être traduits dans les langages de tous les *Arts*. Ils conviendroient à la Sculpture ; ils donneroient lieu à un noble Poëme, à un récit attachant, à des représentations dramatiques..... On hésitoit à répondre, & j'étois réduit à penser que l'ordre des idées & la connoissance des différens genres de beauté de la Nature, n'étoit peut-être guère moins intervertie que l'ordre des talens & des différens genres des ouvrages : j'étois entraîné même à penser que ces interversions d'idées pourroient bien influer sur les sentimens & par conséquent sur les mœurs.

Mais pour ne pas m'arrêter à des inductions qui sembleroient trop défavorables à mon siècle, passons à une autre partie de cette même classe nombreuse qui, ne se croyant pas chargée de diriger les *Arts* & ne les exerçant pas, se réserve le droit d'en jouir. Je m'adresserai à ceux qui voués par état à des occupations suivies, à des fonctions exigeantes & étrangeres aux talens dont je parle, ne sont pas cependant dénués du penchant naturel qui porte tous les hommes à la jouissance des *Arts*.

La plupart avec une modestie ingénue fort différente de la confiance que donnent trop souvent des lumières incomplettes, me diront que jamais ils n'ont eu le temps d'entrer dans les mystères de la Peinture ; mais qu'ils regrettent de ne pouvoir prendre leur part de ces plaisirs si vifs dont ils entendent parler à ceux qui s'y livrent. » Nous regardons avec avidité, ajouteroient-ils, » les ouvrages les plus vantés, les ouvrages qui » s'acquièrent à plus haut prix, & nous n'éprou- » vons ni par les yeux, ni dans l'esprit, ni dans » le cœur ces impressions délicieuses, sentimen- » tales ou scientifiques que nous voudrions par- » tager avec ceux qui sans doute les ressentent » au degré qu'ils les montrent. « Au lieu de vous plaindre, répondrois-je à ces hommes modestes, rendez-vous plus de justice. » En effet, vous vous » croyez bien plus ignorans que vous ne l'êtes ; » car si vous avez une vue saine, un esprit droit, » un sentiment sans artifice, sur-tout un sentiment » qui ne soit pas épuisé par de faux enthousiasmes, » vous entendrez le langage de la Peinture, non » pas, à la vérité, comme un Artiste, un Mar- » chand & un Curieux ; mais comme il appar- » tient à ceux qui sont doués des qualités les » plus essentielles pour sentir, & même pour » juger & apprécier. Souhaitez-vous de savoir » comment il faut y procéder ? Interrogez les » ouvrages des *Arts*. Demandez à un tableau ce » qu'il veut de vous, ce qu'il a à vous dire. » Fontenelle faisoit cette question à une Sonate ; » mais vrai-semblablement il lui arriva de res- » sembler en ce moment à ceux qui interrogent » & n'écoutent pas la réponse qu'on leur fait. » Pour vous, soyez-y attentifs. Que votre esprit, » que votre ame, que vos sens ne perdent rien, » s'il se peut, de ce que dira l'ouvrage que » vous interrogez. Vous serez à son égard ce » qu'est un homme intelligent, sans être fort » instruit, qui, à l'aide du sens de l'esprit ou de » l'ame reconnoît, sans se tromper, si ceux qu'il » écoute bien s'expliquent clairement, raisonnent » juste, & touchent ou plaisent par leur manière » de s'exprimer.

» La Peinture, qui est un langage, ne doit » pas se borner à parler uniquement aux Artistes » ou à ceux qui savent bien ou mal le Vocabu- » laire technique de cet *Art*. Il doit parler à tout » le monde, s'expliquer clairement, raisonner » juste, plaire ou attacher.

» Or s'expliquer clairement, pour un tableau, » c'eſt offrir les objets imités, de manière que » vous ne puiſſiez ni vous tromper ni être arrêté » par des incorrections & des obſcurités. Bien » raiſonner en Peinture, c'eſt faire naître dans » l'ordre qu'elles doivent avoir, les idées qui » ſont convenables au ſujet dont elle parle, » d'après une intention ſuivie. Enfin, plaire ou » attacher, relativement au Peintre, c'eſt préſen- » ter des objets intéreſſans, ou, tout au moins, » choiſis, & s'ils ne ſont ni fort intéreſſans, ni » d'un choix diſtingué, c'eſt les offrir au moins » avec les agrémens qui peuvent leur être pro- » pres, & non avec les diſgraces dont ils ſeroient » ſuſceptibles.

» Il ne faut donc pas que vous exigiez, en » interrogeant une repréſentation d'objets com- » muns, qu'elle attache votre eſprit ou qu'elle » touche votre cœur, & croyez que ceux qui » mettent ſi ſouvent en jeu l'eſprit & le cœur, » les uſent tellement l'un & l'autre qu'il ne leur » en reſte ſouvent que des ſouvenirs. Si les re- » préſentations dont je parle, rappellent fidèle- » ment à vos yeux & à votre mémoire des objets » qui, comme tous ceux de la nature, ont leur » perfection, leur beauté & ſouvent même leur » grace, ſouriez à cette magie de l'*Art*; mais » n'enviez pas, & ſur-tout ne jouez pas des en- » thouſiaſmes qui ſeroient déplacés, quand même » ils ſeroient vrais.

» Quant aux objets qui ſont de nature à atta- » cher & à toucher vivement, n'exigez pas non » plus une expreſſion égale à la nature même; » car alors vous deſireriez que l'*Art* fût la nature, » & l'*Art* ne peut en opérer que la repréſenta- » tion. Une glace fidèle ne pourroit pas même » ſatisfaire votre deſir exagéré; car bien que les » images qu'elle repréſente ſoient ce qui appro- » che le plus de la vérité, elles ne ſont cepen- » dant, pour me ſervir d'un terme de l'*Art*, » que la contr'épreuve de la nature.

» Obſervez cette nature animée, vous ver- » rez l'homme ému, lorſque ſes émotions ſont » vives, paſſer rapidement & inſtantanément de » nuances en nuances ſans s'arrêter à une ſeule; » mais la repréſentation peinte, qui eſt immo- » bile & immuable, ne peut vous préſenter que » celle des nuances inſtantanées que le Peintre » a préférée, & ſon pouvoir ne s'étend qu'à les » choiſir. Je ſais que l'expreſſion eſt la partie de » la Peinture la plus recherchée par ceux de » votre claſſe, qui ont plus d'eſprit ou de ſen- » timent que de lumières ſur les moyens & les » procédés de l'*Art*; mais cette partie, la plus » diſtinguée ſans doute de toutes celles de la » Peinture, eſt dépendante de toutes les autres. » L'expreſſion eſt l'ame de la repréſentation hu- » maine, mais l'ame ne ſe montre dans la na- » ture même qu'au moyen de parties & de for- » mes corporelles, qui doivent être propres à » recevoir ſes impreſſions. Le perſonnages d'un » tableau pour paroître affectés de quelqu'impreſ- » ſion, de quelque paſſion que ce ſoit, doivent, » avant tout, ſe montrer conformés comme ils » doivent l'être. Leurs traits, leur maintien, » leurs geſtes doivent parler ſans doute; mais » ces traits ne parlent point ou s'expriment mal, » lorſqu'ils ne ſont pas bien à leur place; ce qui » rend indiſpenſable au Peintre la connoiſſance » anatomique du corps humain & l'habitude d'en » repréſenter tous les aſpects.

» Les geſtes doivent parler auſſi ſans doute; » mais la pondération ou l'équilibre que tous les » membres obſervent dans les moindres mouve- » mens, par une loi immuable de la nature, » n'exigent-ils pas de l'Artiſte l'étude de cette » ſcience? Tout ce qui contribue à l'expreſſion » que vous deſirez principalement dans les ta- » bleaux a donc droit à votre eſtime, d'après de » très-ſimples réflexions.

» Il ne vous eſt pas néceſſaire d'entrer dans » les détails de l'*Art*; il vous ſuffit de les entre- » voir ou d'employer quelques momens, non de » ceux qui appartiennent à vos occupations, mais » à vos loiſirs, pour voir deſſiner, ébaucher & » peindre. Alors vous connoîtrez, autant qu'il vous » eſt néceſſaire, que dans la Peinture il eſt un » *Art pratique* fondé ſur des connoiſſances ac- » quiſes auxquelles vous accorderez certaine- » ment un degré d'eſtime. Vous ferez alors ré- » flexion que ſi vous exigez principalement des » perſonnages du Théâtre l'expreſſion, c'eſt que » la nature eſt chargée preſque de tout le reſte; » les perſonnages d'un tableau ſont bien, à la » vérité, des acteurs d'une ſcène pittoreſque; » mais le Peintre eſt obligé de les créer, de les » organiſer, comme il eſt obligé de les faire » jouer; vous devez donc partager votre eſtime » pour lui entre le don merveilleux de créer & » celui d'animer.

» Ne ſeroit-ce rien d'ailleurs, je m'en rapporte » à votre raiſon, que le mérite de feindre le » relief des corps ſur une ſurface platte; » de faire naître, par l'artifice des couleurs, » l'idée de la profondeur ſur une table ou ſur » une planche, dont la ſurface eſt liſſe; de » faire croire que l'air circule autour des objets » qu'on y repréſente; de rappeller l'idée des élé- » mens, les illuſions de la perſpective, effets, » ſans doute, moins intéreſſans que l'expreſſion; » mais qui, une fois connus & établis, méritent » de vous une juſte appréciation, une indulgence » néceſſaire, & de ne pas exiger trop excluſive- » ment de l'*Art* la perfection d'une partie en » faiſant peu d'eſtime de toutes les autres. «

Ces objets élémentaires, dont je préſente ici l'eſſai, comporteroient, comme on l'apperçoit aiſément, un Ouvrage, & je dois me borner à un article. Je m'arrête donc, en ne me permettant plus que quelques mots relatifs à un autre ordre,

qui, indépendamment de ceux dont je viens de parler, ſe trouvent compris dans la claſſe qui ne protège ni n'exerce les *Arts*.

Cet ordre, que le nombre & l'utilité rendent reſpectable, eſt ce qu'on nomme *le Peuple*, nom que les différens points de vue ſous leſquels on l'enviſage élèvent aux regards de la raiſon, & abaiſſent aux yeux de l'orgueil. Le Peuple, ſelon les climats qu'il habite, les inſtitutions auxquelles il eſt ſoumis, & ſur-tout ſelon le bonheur dont il jouit ou les maux qui l'accablent, partage plus ou moins à ſon tour les plaiſirs & les bienfaits des *Arts*, dont les ouvrages s'offrent occaſionnellement à lui.

En Grèce, le Peuple ſentoit juſqu'aux fineſſes de l'Eloquence, juſqu'aux nuances de l'élocution: il étoit ſans doute alors moins accablé ſous le poids des peines & moins enchaîné aux travaux forcés & aux beſoins. Dans l'Italie encore, le Peuple ſenſible & frugal, loin d'être ſourd au langage du Statuaire, du Peintre, du Muſicien, du Poete, ſacrifie des portions du temps néceſſaire à ſes travaux & du fruit qu'il en retire, pour entendre, pour juger les *Arts* & les Artiſtes. Il reſpecte les chefs-d'œuvre expoſés en public; il en explique les beautés à l'étranger qui s'arrête pour les conſidérer; il écoute & chante les vers du Taſſe, de l'Arioſte, & marque, par une ſorte d'inſpiration ſpirituelle, ſon ſentiment ſur les accords & les accens dont les Temples & les Théâtres réſonnent ſans ceſſe, & où il eſt admis librement & à peu de frais.

La Nature, moins favorable aux climats rigoureux, ne ſemble pas accorder auſſi libéralement à ceux qui les habitent le don de voir & d'entendre, relativement aux talens, ils participent foiblement à la civiliſation qu'opèrent les *Arts libéraux*, & cette privation forme une nuance remarquable dans le caractère national.

Il ſeroit difficile, comme on peut le ſentir, d'offrir à ceux dont je parle quelques préceptes ſur des jouiſſances dont ils ſont preſque totalement privés. Le bonheur ſeroit le premier élément ſur lequel il faudroit s'établir, & cet élément ne dépend ni d'eux, ni de nous; ce qui ſeul eſt en notre puiſſance, c'eſt de deſirer, pour tous les ordres de nos ſociétés, qu'il n'y en ait aucun d'aſſez aſſervi par les beſoins & les travaux de tous les jours & de tous les momens, pour ne pouvoir participer aux ſatisfactions qui dérivent des ſentimens naturels & aux jouiſſances que procurent tous les *Arts*, lorſqu'ils en parlent le langage.

Souhaitons que dans des momens de loiſirs néceſſaires le Peuple même puiſſe ſe livrer à des plaiſirs innocens qui adouciſſent les travaux & charment les peines inévitables de la vie. Déſirons que, par les ſoins protecteurs & bienfaiſans des Princes pacifiques, les inſtitutions & les convenances, ſoutiens des *Arts* nommés autrefois *divins*, les élèvent à la perfection, qui les a rendus dignes de ce nom; ſouhaitons enfin que les Artiſtes regardent la gloire de parvenir à cette perfection, comme un tribut qu'ils doivent à la patrie, & que ceux qui ſont réſervés au bonheur de jouir à leur gré des productions *artielles*, rendent leurs jouiſſances plus parfaites & plus aſſurées, en contribuant, par tous les moyens qui leur ſont propres, au maintien des principes, des convenances & du bon goût.

ARTICULATION, (ſubſt. fém.) *Voyez* ci-après le mot ATTACHES.

ARTISTE, (ſubſt. maſc.) Ce terme déſigne un homme qui exerce un Art libéral; *Artiſan*, déſigne celui qui pratique un Art méchanique. Il faut obſerver que ces explications ſont fondées ſur l'uſage le plus général dans le temps où j'écris; car les mots *Artiſte* & *Artiſan* ont dû s'employer indifféremment lorſqu'on ne diſtinguoit pas avec autant de préciſion qu'on le fait la différente nature des Arts. On nomme donc aujourd'hui un Forgeron, un Charpentier, un Maçon, *Artiſans*, & le Peintre, le Sculpteur, le Graveur, *Artiſtes*. Cependant on ne nomme pas ainſi le Poete ni le Muſicien. Cette diſtinction vient ſans doute de ce que les *Artiſtes* que j'ai déſignés emploient dans la pratique de leurs Arts, & mettent en œuvre pour leurs ouvrages des matières & des procédés qui ſemblent quelquefois les rapprocher des *Artiſans*, tandis que le Poete & le Muſicien ne font uſage que de ſignes convenus qui n'ont aucun rapport à ce qu'on appelle *travail de la main*.

Comme mon but eſt non-ſeulement de rapprocher les Beaux-Arts les uns des autres, mais de les conſidérer le plus qu'il eſt poſſible par ce qu'ils ont de noble & d'élevé, je m'étendrai principalement, en parlant ici du Peintre, ſur les qualités libérales qu'on doit déſirer dans un homme voué aux Arts, & qui les exerce avec le reſpect qu'on leur doit, dans un homme dont les devoirs ſont de tranſmettre ſes lumières par des inſtructions & des exemples, dans un *Artiſte* enfin, qui contracte l'obligation d'augmenter la gloire de ſa patrie, en illuſtrant ſon nom par des talens & des vertus.

La vue prompte & juſte, la main adroite & fléxible ſont inconteſtablement des qualités néceſſaires à l'*Artiſte*. J'oſerai y ajouter, non comme eſſentielle, mais comme favorable, une conformation heureuſe & même diſtinguée; les proportions & les formes qui nous appartiennent, s'offrant continuellement à nous, il eſt impoſſible que nous n'en ayons pas une conſcience habituelle, & que l'*Artiſte* ne mêle pas machinalement les ſiennes à celles qu'il deſſine & qu'il peint.

Sa complexion doit être aſſez forte pour ſoutenir une vie contemplative & ſédentairement laborieuſe.

Digitized by Google

Pour peu qu'on s'arrête à cette obſervation, on eſt tenté ſans doute de dire : » Nature, à quoi » donc nous as-tu véritablement deſtinés, puiſ- » que notre organiſation exige, pour conſerver » ſa force & ſa beauté, que des occupations cor- » porelles s'entremêlent ſans excès & ſans effort » avec le repos & les délaſſemens, dont un pen- » chant & un beſoin univerſels nous font la loi, » & que cependant il faut, pour parvenir aux » perfections de l'eſprit, auxquelles tu nous ap- » pelles par de ſi vifs deſirs, ſe conſacrer à des » études & à des méditations qui trop ſouvent » épuiſent notre ame, défigurent notre confor- » mation, altèrent nos organes & terminent nos » jours au ſein des douleurs ? «

Mais gardons-nous, pour l'intérêt des ſociétés & des Arts, de nous fixer à cette réflexion déco- rageante. Hâtons-nous plutôt de joindre à la juſteſſe, à la ſoupleſſe des organes, à la confor- mation heureuſe, à la bonne complexion, dont nous avons déjà enrichi notre *Artiſte*, les dons ſpirituels que nous croyons les plus favorables à ſes ſuccès & à ſon bonheur.

Si nous avons mis à la tête des qualités phy- ſiques la juſteſſe & la prompte flexibilité des yeux & de la main, il eſt conſéquent de placer au premier rang des qualités intellectuelles, la droi- ture de l'eſprit & la vivacité. Joignons-y une mé- moire fidèle & docile.

La mémoire ſe fortifie & s'augmente par l'ha- bitude qu'on ſe fait de rappeller ſouvent les idées qu'on a reçues ; comme la facilité & l'adreſſe des organes s'acquiert en répétant les mêmes mouvemens.

Mais comme on peut diſtinguer différens ca- ractères de mémoire, préférons de douer notre *Artiſte* de celle des idées, des objets & des for- mes, & laiſſons aux Savans celle des dates, des faits & des noms qui leur eſt indiſpenſable.

La mémoire des idées aide à former dans les Arts & pour la moralité de l'homme, la chaîne de ce qu'on appelle *principes*, ſans laquelle on ne penſe, on n'agit, on ne travaille qu'au haſard.

La mémoire qu'on peut appeller *locale*, celle des objets & des formes, eſt le magaſin de véri- tés pittoreſques, où l'*Artiſte* doit trouver ce qu'il a raſſemblé pour le beſoin de ſon Art. Cette mémoire n'eſt pas très-commune, & ſi l'on ſe donne la peine d'obſerver, on diſtinguera facile- ment dans la ſociété ceux qui en ſont privés, parce qu'on ne leur trouvera pas dans le diſ- cours une préciſion & une certaine juſteſſe deſ- criptive qui proviennent de cette ſorte de mé- moire. Elle eſt indiſpenſable ſur-tout aux Pein- tres, dont les imitations doivent être juſtes & les formes préciſes. Elle eſt preſque auſſi néceſ- ſaire à ceux qui veulent juger des ouvrages de la Peinture, parce qu'il faut pour porter un bon jugement, qu'ils ſe rappellent exactement les for- mes & les objets imités.

Mais les deux eſpèces de mémoire dont je viens de parler, demandent que notre *Artiſte*, pour en faire un uſage brillant, ſoit doué d'ima- gination.

Donnons-lui donc cette faculté d'emmagaſiner avec activité les images choiſies de tout ce qui tombe ſous les ſens, & de les retrouver, avec la même promptitude, au moindre deſir, pour les reproduire & les aſſembler à ſon gré.

Rien n'eſt ſi eſſentiel à l'*Artiſte*, dont la deſti- nation eſt de créer, ſans cependant être véri- tablement créateur, que de pouvoir recueillir & mettre en œuvre rapidement les images de tout ce qui exiſte, par rapport à l'homme. Auſſi voit-on ceux qui ſont dénués de cette faculté chercher dans les deſſins, les études, les eſtampes, ce qui leur manque, & dérober ainſi dans le magaſin des autres, parce qu'ils n'ont pu s'en former un.

Mais la mémoire & l'imagination ſeroient in- ſuffiſantes pour les ſuccès auxquels nous pré- parons notre *Artiſte*, ſi le jugement ne formoit la liaiſon des idées & le juſte enchaînement des principes. C'eſt lui qui doit ſoumettre tout ce quo produira notre Peintre aux convenances géné- rales & aux grandes conventions qui exiſtent de tout temps, ou qui s'établiſſent parmi les hom- mes.

Mes dons s'étendroient juſqu'à la prodigalité, ſi je ſuivois l'intérêt que n'ont ceſſé de m'inſpirer, depuis ma tendre jeuneſſe, & les Arts & les *Ar- tiſtes*. Je leur donnerois (ſemblable à celui qui croit tout néceſſaire à ce qu'il aime) la franchiſe de l'ame, parce qu'elle repouſſe ce qui eſt faux dans les formes, comme elle rejette les ſentimens affectés ; la fermeté de caractère, qui met une ſuite opiniâtre dans les bonnes études, comme elle en met dans la bonne conduite ; une pa- tience, propre à ſurmonter les difficultés, ſans éteindre le feu de l'émulation ; un deſir intelli- gent de la gloire, qui n'anticiperoit pas ſur l'ac- quiſition des moyens ; une aptitude à être ému, effet d'une conception vive ; enfin, la ſenſibilité, ſans laquelle il n'eſt point de ſuccès à eſpérer.

J'héſite ici, je l'avoue, ſur la meſure qu'il fau- droit lui donner ; car celle qui répandroit l'intérêt le plus touchant ſur les productions de l'*Artiſte*, & dans l'ame de ceux qui doivent s'en occuper, pourroit bien auſſi troubler quelquefois la ſienne. Si cet inconvénient eſt inévitable, prémuniſſons cette ame ſenſible par une ſageſſe courageuſe, amie de l'ordre & des convenances, ſeule propre à ſervir d'appui dans les circonſtances pénibles ou dangereuſes, auxquelles elle pourroit ſe trouver expoſée.

Et quand ce ſecours ne ſeroit pas infaillible, pourroit-on ſe réſoudre à priver celui dont l'occu- pation habituelle doit être de plaire & de tou- cher, de ce qui ſeul plaît & touche véritable- ment ? Que tout *Artiſte* donc, qui n'a le cœur ſuſceptible ni d'amour, ni de tendre amitié, renonce

renonce à placer ſon nom & ſes ouvrages au premier rang ! Il pourra ſe montrer ſavant dans ſon Art, Deſſinateur, Coloriſte ; il ne ſera ni Raphael ni le Corrége. Il plaira aux regards, occupera quelquefois l'eſprit, mais ne parviendra jamais juſqu'au cœur ; car, dans les Arts, on ne touche qu'autant qu'on eſt touché.

Après avoir formé & animé notre *Artiſte*, faiſons lui parcourir ſa carrière ; mais commençons par le conſidérer, en intervertiſſant un peu ſa marche, comme deſtiné à inſtruire ; car, dans la Peinture, il exiſte une liaiſon ſi généralement établie entre la pratique & l'enſeignement, que tout *Artiſte* devient maître dès qu'il ceſſe d'être diſciple, & même le plus ſouvent lorſqu'il l'eſt encore. C'eſt en conſidérant ces diſpoſitions nobles & véritablement libérales, qu'on pourroit s'étonner & ſe plaindre de ce que dans notre ſiècle, où l'on s'occupe avec tant d'intérêt de l'éducation, il n'y a guère que les ſeuls *Artiſtes* qui ſe faſſent un plaiſir & une ſorte de devoir de payer leur tribut à la patrie, en reproduiſant d'autres *Artiſtes*. On les voit, en effet, ſacrifier pour cela librement & ſans intérêt des portions journalières d'un temps précieux, & s'affectionner à des enfans adoptés, au riſque de s'en faire des rivaux ; dont ils ſavent, à la vérité, s'enorgueillir au lieu d'envier leurs ſuccès.

Nos mœurs ne comportent malheureuſement pas que le Magiſtrat forme des Magiſtrats, comme l'*Artiſte* forme des *Artiſtes*. Nos Scevola ne ſe chargent plus de donner à leur patrie des Cicérons*, & dans chaque état un penchant naturel, ou mieux encore, le ſentiment patriotique, n'entraine pas ceux qui s'y diſtinguent à ſe choiſir des enfans d'adoption ; mais après avoir obſervé à cette occaſion que c'eſt l'intérêt & le défaut d'autre moyen de vivre parmi nous, qui produiſent le plus grand nombre des Inſtituteurs, plaignons à leur tour nos Arts qui, par l'effet d'opinions fauſſes, n'ont de reſſource pour recruter leur jeune Milice que les claſſes où généralement le beſoin & l'ignorance ſe ſont le plus appercevoir ; car par l'inconſéquence des préjugés qui ſubſiſtent parmi nous, tandis que la voix publique élève le nom des *Artiſtes* devenus célèbres au rang des noms les plus diſtingués, une infinité d'hommes qui n'ont aucune véritable diſtinction, ne permettroient pas à ceux de leurs enfans qu'un penchant marqué entraineroit au talent de la Peinture, de s'y conſacrer.

Il réſulte de ce préjugé que le plus grand nombre des jeunes *Artiſtes* n'apporte pas dans les Arts l'éducation préparatoire qui leur ſeroit néceſſaire, & pour leur avantage, & pour donner une plus parfaite inſtruction à leurs Élèves.

Cet inconvénient influe ſur le progrès général de l'Art, ſur-tout lorſque les *Artiſtes* deviennent Profeſſeurs publics par le choix d'une Académie ; car alors la plupart n'ont ni l'aptitude, ni le temps de préparer des inſtructions qu'il ſeroit infiniment utile de donner à tous les Élèves réunis, avant qu'ils commençaſſent à deſſiner le modèle dans chacune des *poſes* qu'on leur offre à imiter.

Il n'en eſt pas ainſi des autres Inſtituteurs, qui étant inſtruits & moins occupés que les *Artiſtes*, peuvent d'autant mieux préparer leurs leçons qu'ils abandonnent ordinairement toute autre occupation pour ſe livrer à celle d'inſtruire.

Quoique les *Artiſtes* n'ayent que rarement les inſtructions que la Peinture rend plus néceſſaires qu'une infinité d'autres profeſſions, cependant on leur voit, de nos jours, une plus grande urbanité qu'autrefois, relativement aux manières & au langage, parce que cette ſorte d'éducation eſt plus répandue qu'elle ne l'étoit dans tous les ordres de la ſociété ; d'ailleurs, les *Artiſtes* qui ont eu le malheur d'en être privés s'efforcent par une étude tardive & ſouvent pénible d'y ſuppléer, en dérobant aux travaux de l'Art des momens précieux, ou aux délaſſemens ceux qui ſeroient néceſſaires pour leur ſanté. Enfin, ces *Artiſtes*, vivans beaucoup plus hors de leurs ateliers qu'ils ne faiſoient, reçoivent dans la ſociété un certain vernis d'éducation que quelquefois ils achetent trop cher, ſoit parce qu'ils adoptent en même temps des idées peu conformes aux vrais principes de l'Art, ſoit parce qu'ils contractent l'habitude d'une diſſipation d'autant plus dangereuſe qu'elle offre plus d'agrément à ceux qui ont quelques ſuccès.

Je dois ajouter au nombre des inconvéniens qu'entraine pour les *Artiſtes* le défaut d'inſtruction, la difficulté qu'ils éprouvent lorſque, portés à tranſmettre d'utiles obſervations & des procédés éprouvés, ils ſont arrêtés par ce qu'on peut appeller *le métier d'écrire*.

Un moyen de ſurmonter cette difficulté ſeroit l'uſage & l'habitude de conférer, ſoit par des lectures, ſoit par des diſſertations ſur la théorie & ſur la pratique de l'Art. Ce moyen n'a point échappé aux Inſtituteurs de nos Académies. Ils en avoient preſcrit l'uſage, & tandis qu'un excellent Profeſſeur dirigeoit la jeuneſſe dans l'exercice du deſſin, ils croyoient avec raiſon avantageux pour les Maîtres, que certains jours ils ſe communiquaſſent leurs lumières. Ils ſuppoſoient qu'un choix des Élèves les plus méritans & les mieux diſpoſés, admis dans leurs aſſemblées, s'inſtruiroient en les écoutant, & que ces jeunes diſciples feroient ainſi un cours d'inſtruction, qui les habitueroit à réfléchir & à méditer à leur tour.

Cet uſage eſt tombé en déſuétude, & d'après ce que j'ai expoſé, ſans avoir dit, à beaucoup près, tout ce que comporte cet objet, il n'eſt pas étonnant qu'on en ſoit venu juſqu'à regarder comme inutiles & pédanteſques des ſoins que n'ont pas dédaigné cependant les Bourdon, les Jouvenet, les Le Brun, les Coypel, & tant

* Cicéron, premièrement inſtruit par le Poëte Archias, fut entièrement formé par le Conſulaire Scévola, qui étoit l'homme le plus verſé dans les affaires d'Etat & du Barreau.

d'autres dont le nom & quelques conférences qui nous reſtent, ſuffiſent pour combattre des raiſonnemens faux ou des plaiſanteries déplacées.

Mais, quoiqu'on ne développe pas ici tout ce qui a rapport à cet objet digne d'être traité particulierement, la néceſſité d'une premiere éducation eſt trop évidente pour être conteſtée. Je dois donc la mettre au rang des dons faits à mon *Artiſte*, & la lui déſirer telle qu'il puiſſe ſe plaire & même ſe délaſſer en s'inſtruiſant par la lecture, & en écrivant ſur ſon Art. Je veux qu'il enrichiſſe ſon imagination, en la nourriſſant des ouvrages originaux, où ſe trouvent dépoſées les vérités & les fables, ſoutiens de nos Arts. Je déſire qu'il apprenne dans les livres moraux à connoître les hommes & leurs paſſions, que ſes travaux ſédentaires ne lui permettent pas d'étudier & de ſuivre d'auſſi près que peuvent le faire des Philoſophes obſervateurs.

C'eſt ainſi que je le rapprocherois des *Artiſtes* célèbres de la Grèce, qui n'étoient admis à exercer la Peinture & la Sculpture, qu'autant qu'ils étoient libres, inſtruits, exempts de toute impreſſion ſervile & de tout eſprit mercantile. Si mes ſouhaits, à cet égard, ne peuvent être entièrement réaliſés, que mon adepte ſe faſſe au moins l'illuſion de ſe croire deſtiné à conſacrer principalement & auſſi librement qu'il lui ſera poſſible ſes travaux, aux Héros & à la Patrie !

Il peut atteindre à ces idées, malgré nos préjugés & nos mœurs, parce que la nobleſſe de l'ame eſt attachée aux Arts libéraux, & que, malgré tout obſtacle, ils élèvent habituellement ceux que la Nature y a deſtinés, au-deſſus des idées vulgaires.

D'ailleurs, il nous reſte quelques chefs-d'œuvre des ſiècles où ces Beaux-Arts étoient le plus honorés. Les idées de la Grèce & de l'Italie circulent encore dans les ateliers & dans les Écoles, comme un élément ſalutaire qui les vivifie.

Auſſi les premières récompenſes que doit obtenir mon *Artiſte*, ſeront l'effet de cette influence ſur d'heureuſes diſpoſitions ; bientôt animé par l'émulation, je le vois mériter, en accumulant les prix graduels, de faire, ſous les auſpices du Gouvernement dont il fixe les regards, ce pélerinage intéreſſant, auquel ſe vouent tous ceux qui veulent atteindre la perfection des Arts.

Mais ce n'eſt qu'au terme où les facultés intelligentes marcheront d'accord avec la facilité de deſſiner & de peindre, qu'il verra couronner ſes déſirs & ſes eſpérances. Je veux que ſuffiſamment muni de connoiſſances théoriques, de lectures utiles, d'habitude de voir & de ſentir, il ſe ſoit plus d'une fois écrié : » O Italie, ô Rome, lieux deſirés » par tous ceux qu'embraſe l'amour des Arts, lieux » où ſe trouve encore aujourd'hui cette chaine » d'or attachée à la Grèce, étendue juſqu'à l'Italie, » & de-là dans nos climats, où les chaînons uſés » menacent de nous échapper ! Quand ſerai-je » digne de vous parcourir ? Quand pourrai-je » recueillir à mon tour quelqu'un de ces fruits » précieux qui communiquent l'immortalité ? «

Après ces exclamations, s'il obtient enfin le prix déciſif, & il l'obtiendra dans l'âge le plus propre à en profiter, c'eſt à quiconque eſt initié dans les Arts à ſe peindre ſon ravillement. Tout ce qui pourroit l'attacher à ſon pays eſt oublié, tous liens ſemblent rompus : il n'a plus d'autre ſoin, d'autre occupation que les apprêts de ſon voyage. Le jour, la nuit, dans ſes reves, il ſe croit déjà parvenu au but de ſes deſirs : il eſt à Rome ; il court ſe proſterner devant Apollon au Belvédère, devant Raphael au Vatican. Tandis qu'il cède à ces premiers tranſports, mon embarras eſt de déterminer la méthode qu'il va ſuivre, pour mettre à profit, le mieux qu'il eſt poſſible, le temps ſi rapide, & peut-être trop court qui lui eſt accordé pour ce voyage. Donnera-t-il la préférence à l'obſervation inactive & à la méditation ? Se laiſſera-t-il entraîner à copier ſans ceſſe pour remporter, lorſqu'il les quittera, le portrait de toutes les beautés dont il jouit & qu'il craint déjà de perdre. Dans cette incertitude, qu'il redoute encore plus de laiſſer échapper des inſtans qui ne reviendront jamais. Le temps n'eſt pas indéterminé, comme lui. Il marche, il vole ſans s'arrêter ; mais c'eſt au ſage ſupérieur qu'une des plus heureuſes de nos inſtitutions place dans la Capitale des Arts, pour ſurveiller les dernières & déciſives études de nos *Artiſtes*, à le décider. Heureux ſecours, ſi dans l'âge de l'effervescence, on étoit capable d'en bien apprécier l'avantage ! Mon Élève ſentira le beſoin d'avoir un guide. Il reſpectera les convenances inſéparables d'une ſubordination néceſſaire. Il ſe conſidérera d'avance lui-même dans une place qu'il doit mériter. Il ſe ſoumettra à l'*Artiſte* vétéran que l'âge & le mérite lui donnent pour ſupérieur, parce qu'il voudra qu'un jour on condeſcende à ſes ſoins ſalutaires. Je le vois donc convenablement ſoumis à ce ſupérieur, qui connoit, en ſe rappellant ſes premiers temps, avec quelle prudence on doit ménager dans les jeunes *Artiſtes*, ce que l'effervescence, néceſſaire au talent, ajoute à celle de l'âge. Celui-ci, à ſon tour, éclairera ſes Élèves par des raiſonnemens & des démonſtrations, c'eſt-à-dire, par des conſeils & des exemples. Il ſe montrera à eux comme un père & un ami, titres préférables à ceux de maître & de ſupérieur.

C'eſt donc lui qui, d'après le caractère, les connoiſſances acquiſes, les diſpoſitions & les penchans qu'il reconnoit à mon *Artiſte*, le ſuivra, comme Mentor ſuivoit Télémaque dans ſes erreurs & dans ſes travaux. Son indulgence excuſera quelques foibleſſes, dont on ne doit pas tirer un trop prompt ni trop rigoureux préſage. Sa prudence obſervera des travaux quelquefois rallentis par des méditations, quelquefois obſcurcis par le découragement, & qui quelquefois auſſi ſont exaltés

juſqu'à l'excès par quelque réuſſite. Pour modérer l'amour-propre de ſes enfans d'adoption, il ſaura fixer avec adreſſe leurs regards ſur les chefs-d'œuvre des grands Maîtres; il relevera le courage abattu, par des critiques juſtes & encourageantes, ſur des ouvrages moins parfaits. Enfin, il préviendra, par des attentions & des ſoins réfléchis, la nonchalance à laquelle entraînent la température du climat & de legers égaremens qui, trop ſouvent, en ſont la ſuite; car il ne faut pas perdre de vue que la jeuneſſe, ſur-tout celle dont les travaux éveillent les ſens & animent ſans ceſſe l'imagination, a plus de riſques à courir que toute autre, & plus de mérite à les éviter. C'eſt ainſi que les conſeils, la méditation, les études entremêlées donneront à mon jeune novice dans le temps de ſes épreuves, les lumières qui doivent l'éclairer ſur ſa véritable vocation. Mais je l'ai ſuppoſé véritablement appellé, & je le vois, par cette raiſon même, redouter le moment fixé pour ſon retour. Déjà prévenu de ce terme fatal, il eſt porté à croire que le Génie coſmopolite de la nature trouve par-tout une patrie, & que celle d'un Peintre ne doit être que le pays où ſon talent peut ſe perfectionner davantage, & ſe trouver employé à de plus nobles travaux. De nouvelles exclamations expriment ſes regrets de quitter la Capitale des Arts. Il deſireroit s'y fixer pour toujours; mais il écoute les conſeils, le devoir & la raiſon. Enfin, l'honneur qu'il va recueillir, & ce qu'il doit à des parens qui attendent cette récompenſe des ſacrifices qu'ils ont faits pour lui le déterminent; mais ſes regrets ne peuvent être adoucis dans ſa route que par les projets qu'il fait déjà de revenir au premier moment de liberté, dans ce pays fortuné, où, entouré d'une nature favorable & de tant de chefs-d'œuvre, il ne vivra que pour la Peinture, où, dans un calme, dans une eſpèce d'iſolement ſi délicieux pour ceux qui s'abandonnent à la paſſion des Arts, il réparera le temps qu'il croit n'avoir pas aſſez bien employé. Deux fois dans ma vie témoin de ce bonheur que goûtent à Rome nos jeunes Adeptes, je n'oublierai jamais les momens délicieux que j'ai partagés avec eux.

Mais je retiendrois trop long-temps mes lecteurs qui la plupart ne peuvent avoir le même intérêt que nous à ces détails, & qui ne peuvent s'en faire une juſte idée, ſi je m'arrêtois à toutes les ſortes de jouiſſance qu'a éprouvé mon *Artiſte* à la fleur de ſon âge & de ſon talent. Je l'ai préparé, comme on l'a vu, à ne s'abandonner qu'à celles qui ne peuvent endormir ou égarer ſon talent. Auſſi je le ramène dans ſa patrie au temps où il peut dignement s'acquitter de la reconnoiſſance qu'il lui doit & payer ſon tribut à la gloire nationale.

Qu'il ſeroit heureux ſi pour remplir ſes juſtes devoirs & des ſentimens ſi louables, plein de cette ferveur pure qu'on n'a qu'à cet âge, il trouvoit à ſon arrivée quelque grand ouvrage à entreprendre; ſi déjà connu & apprécié de ſes anciens maîtres & de ſes ſupérieurs, par les eſſais qu'il leur a envoyés & par l'eſtime qu'on a conçue de lui, il ſe trouvoit chargé d'orner de peintures une coupole, une galerie, quelque plafond où il s'efforceroit de lutter contre le Dominiquin, le Corrége, le Cortone; de décorer un temple de juſtice, un hôtel-de-ville, une ſuite d'appartemens dans les palais de nos Rois; c'eſt alors qu'il défieroit au combat les grands *Artiſtes* dont la gloire, toujours préſente à ſa penſée, le fatigue, comme l'eſprit qui s'emparoit des Prophetes pour leur faire prononcer des vérités éloquentes & ſublimes. Si ces vœux qu'il forme & que je fais avec lui étoient remplis, ſi les grandes Municipalités de nos Provinces, ſi ces ordres Monaſtiques, autrefois ſi utiles à la culture des terres & qui pourroient l'être au ſoutien de nos Arts, lui préparoient de grandes entrepriſes, qu'avec ardeur on le verroit ſe refuſer aux charmes de la Capitale, s'enfermer dans les cloîtres, s'y choiſir pour ſociété, ſans crainte de ſe faire de rivaux, de nombreux Elèves, qui, graces au caractère & à l'importance des ouvrages, ſeroient en état de moiſſonner peut-être plutôt qu'il ne l'a fait, les fruits de l'Italie! C'eſt alors que j'eſpérerois de voir renaître les beaux jours de nos Arts; car ce ſont les grandes entrepriſes qui font éclorre les grandes idées, qui obligent l'imagination à s'étendre par l'aſcendant même des dimenſions phyſiques, à ſe multiplier, en faiſant agir un grand nombre de coopérateurs, en les approchant de ſoi pour ſon propre intérêt, en hâtant leur talent par l'inſtruction & les exemples. On ne verroit plus auſſi ſouvent l'*Artiſte* s'iſoler dans un cabinet retiré, pour s'occuper d'ouvrages qu'il peut exécuter ſeul.

Combien alors il eſt éloigné de cette ſituation heureuſe dont j'ai parlé, mais ce malheur ne dépend pas de lui. Le réfroidiſſement général du goût pour les grands genres & les grands ouvrages, (on ne peut trop le répéter,) eſt ce qui menace véritablement nos Arts, & ce qui nuit le plus aux ſuccès & au bonheur de nos *Artiſtes*.

Si quelques-uns de ces *Artiſtes* en doutoient, qu'ils comparent leur vie & leurs petits travaux iſolés avec la vie oſtenſiblement laborieuſe & communicative de Raphael, des Carrache, de Rubens; qu'on ſe rappelle ces chefs d'École, ſortant de leurs atteliers, entourés & ſuivis par une foule de diſciples, qui participoient à leurs travaux, ſans leur en ôter la gloire; qu'on ſe repréſente ces grands dans l'ordre du talent, portant leurs pas avec leur honorable cortége, ou vers les monumens de Rome, ou dans les campagnes, pour y admirer les beautés de l'Art & de la Nature. Reportons enſuite nos yeux ſur la plupart de nos *Artiſtes*. Voyons-les ſortir ſeuls de leurs atteliers, qu'ils laiſſent en proie à une

troupe d'autant plus indiſciplinée qu'elle eſt plus ſouvent iſolée de ſes maîtres : voyons-les ſe mêler dans des cercles, étrangers à leurs occupations, dans les ſociétés où ils ſont contraints d'abjurer le langage des Arts, ou dans leſquelles ils ſont flattés ſi mal-adroitement & avec tant d'ignorance, qu'ils ne peuvent, ſans rougir, s'approprier l'encens qu'on leur prodigue.

Mais ces changemens déſavantageux tiennent, comme je l'ai dit, aux uſages, au luxe, à l'eſprit de perſonnalité, plus répandu que jamais, & peut-être eſt-il bien tard pour y remédier.

Les moyens que j'ai indiqués, en faiſant des vœux pour mon *Artiſte*, ſont les plus puiſſans que l'on put employer ; &, je le répète encore, les grands travaux dans les Arts ſont ſeuls éclorre de grands *Artiſtes*. L'intérêt & la protection accordée & conſervée pour les grands genres (j'étends ce mot à l'Éloquence, à la Poeſie, comme à la Peinture & à la Sculpture) multiplient ſeuls les efforts, excitent l'émulation & éveillent le génie.

On peut diviſer en deux les productions des Beaux-Arts : les grands genres ſont la noble part dont les Adminiſtrations doivent ſe charger pour la gloire nationale. Les genres moins diſtingués peuvent ſe repoſer avec confiance ſur les ſoins & ſur les beſoins néceſſaires ou ſuperflus de la ſociété. Non-ſeulement ils n'auront rien à deſirer, mais plus les grands genres qu'ils jalouſent quelquefois ſe ſoutiendront avec éclat, plus les autres s'efforceront eux-mêmes de tendre aux perfections qui leur ſont propres.

Mais mon *Artiſte* me rappelle pour lui donner un conſeil difficile : il touche à un des momens les plus intéreſſans pour le moral de ſa vie. Se vouera-t-il au célibat, dans le deſſein de ſe rendre plus indépendant ? Se livrera-t-il, pour avoir des raiſons de plus d'aimer la vie retirée, à l'incertitude des avantages ou des déſagrémens d'une union indiſſoluble ?

Ici je crois avoir entrepris au-delà de mes forces, en me chargeant de diriger en tout ſa deſtinée. Les mœurs actuelles (je le dis avec franchiſe, mais ſans amertume) rendent ma déciſion plus douteuſe, relativement aux *Artiſtes*, qu'elle ne l'auroit été dans les temps où les mœurs de leur état étoient plus ſimples & leur vie moins diſſipée. Le mariage leur fait regarder aujourd'hui bien plus qu'autrefois, leurs talens comme une profeſſion lucrative, & le véritable eſprit des Arts s'altérera d'autant plus, que cette manière de les enviſager ſera plus répandue. Le luxe, où participent les *Artiſtes*, les beſoins qu'ils ſe font & l'accroiſſement de ces beſoins, lorſqu'ils ont une compagne qui les partage, deviennent l'écueil, non pas toujours de leur fortune, mais trop ſouvent de leur gloire.

D'une autre part, les droits de la nature & le genre des travaux même des *Artiſtes* célibataires, expoſent la plupart d'entre eux habituellement à des impreſſions plus dangereuſes pour eux que pour la plupart des autres hommes ; car ſi la perte du temps peut ſe réparer, ſur-tout dans la jeuneſſe, par des travaux forcés, il eſt bien difficile, dans l'habitude des foibleſſes, de conſervee & de reprendre, quand on en a beſoin, cette pureté, & cette élévation d'eſprit & d'ame, qui s'altèrent & même ſe détruiſent abſolument, lorſque le corps & les ſens s'aviliſſent dans les déréglemens, ou ſont énervés par les maladies.

Laiſſons les circonſtances, le temps ſur-tout & le haſard, auquel on ne peut quelquefois ſe ſouſtraire, décider de l'objet qui a cauſé nos doutes. Conſervons ſeulement à notre *Artiſte*, par l'eſpèce de paſſion que nous lui avons donnée pour la Peinture, une défenſe contre l'excès des véritables paſſions, une reſſource contre le déſœuvrement, qui ſouvent en eſt la cauſe, & un moyen d'attendre que l'âge mûr le détermine. Joignons à ces ſecours & à ces préſervatifs le goût de la lecture, celui des lettres, ſans la prétention de s'en prévaloir, ni de s'y livrer ; car les Muſes ſont des maîtreſſes jalouſes, qui ne ſouffrent point le partage du génie & ſe vengent même des inconſtances paſſagères. Que notre *Artiſte* ſoit cependant aſſez initié dans leurs différens langages, pour converſer au moins avec elles.

C'eſt ainſi que jouiſſant principalement de ſes talens & en faiſant jouir ſes amis & ſa patrie, il ſe verra conduit inſenſiblement par des plaiſirs purs au terme où l'activité de l'eſprit & celle des forces, s'affoibliſſant, vont rallentir ſes deſirs de gloire & ſes travaux. Il eſt un âge où l'*Artiſte*, comme l'Athlète, doit ſuſpendre ſes armes, &, vétéran glorieux, faire ſes derniers plaiſirs d'encourager les jeunes Combattans. S'il ſuit en cela, comme dans le reſte, la deſtinée que j'ai tracée pour lui, je le verrai, ſe refuſant à des travaux qui ſurpaſſent ſes moyens, les ſolliciter pour ceux qui, dans la même carrière, lui paroiſſent plus propres à les accomplir ; en leur abandonnant ſes lauriers, il ſe réſervera le noble droit de leur apprendre à les cueillir. Ce mérite ſi honorable de partager, en s'y intéreſſant, la gloire de nos jeunes Rivaux, de ſe faire un plaiſir habituel d'en être chéri, de s'en voir entouré, de jouir encore en eux des talens qu'on ne peut plus exercer, eſt une prérogative de nos Arts, qui a procuré comme récompenſe à pluſieurs de ceux qui s'y ſont diſtingués, une vieilleſſe reſpectée, heureuſe & tranquille.

Notre École en offre plus d'un exemple. Tels ont été les Boullognes, les Cazes, les Galoches ; tel étoit encore, tandis que j'écrivois cet article, un des ſoutiens de notre Académie *. La ſageſſe, la modeſtie, la bienveillance, le goût conſtant pour les talens, pour l'inſtruction de ceux qui les

* M. André Bardon.

exercent, occupoient avec délices ſes momens & charmoient ſes maux. Jeunes *Artiſtes*, qui venez de perdre un ſi beau modele, gardez-en bien le ſouvenir. Que votre Art ſoit pour vous, comme il l'étoit pour lui, l'objet conſtant de vos affections. L'indifférence ſeroit une ingratitude ſi vous avez des ſuccès; & l'inconſtance, ſur-tout tardive, une ſource de peines & ſouvent de ridicules comme les nouvelles paſſions des amoureux ſurannés.

A T

ATTACHES, (ſubſt. fém. plur.) On appelle *attaches*, en terme de Peinture, les muſcles & les charnières qui uniſſent enſemble les os, & qui établiſſent les mouvemens dont ils ſont ſuſceptibles. Ces *attaches* ont preſque toutes des configurations différentes. Les os & les muſcles qui les compoſent, font voir extérieurement leurs apparences & leurs formes au travers de la peau dont ils ſont plus immédiatement recouverts que toutes les autres parties du corps. Il eſt donc très-important que l'Artiſte en connoiſſe parfaitement la ſtructure, le méchaniſme, le jeu, & qu'il ait ſoin, en deſſinant ou en peignant, de les faire appercevoir tels qu'ils ſont, mais ni trop ni trop peu ſenſiblement. Le Peintre n'eſt pas l'Anatomiſte; mais ſi le Peintre ignore les parties anatomiques qu'il doit repréſenter, il n'eſt pas Peintre.

ATTELIER, (ſubſt. maſc.) On trouvera au nombre des Planches, qui dans cet ouvrage ont rapport à la Peinture, une vignette gravée d'après M. Cochin, dont l'objet eſt de donner une idée des occupations habituelles, qui ont lieu dans les *ateliers* de nos Artiſtes.

L'*attelier* du Peintre eſt le lieu deſtiné aux travaux de ſon Art, & cette deſtination ſuffit pour que le lieu, quel qu'il ſoit, où travaillent ſes Élèves, & où lui-même deſſine & peint, s'appelle *attelier*; mais l'Artiſte, lorſqu'il le peut, lui donne les dimenſions & tous les avantages qui conviennent en général à ſon Art, & en particulier au genre qu'il traite, au nombre de diſciples qu'il admet à ſon inſtruction, & à la grandeur des ouvrages qu'il entreprend.

L'*attelier* d'un Peintre d'Hiſtoire doit être vaſte, parce qu'il peut être chargé d'exécuter de très-grands tableaux pour les égliſes, pour des palais ou pour des galeries. Il eſt avantageux que l'*attelier* puiſſe être éclairé au nord & au midi, quoique l'Artiſte n'admette jamais deux jours à la fois; les jours oppoſés doivent être placés au milieu des deux faces de l'*attelier*, que je ſuppoſe tourné aux deux expoſitions dont j'ai parlé. Le nord donne une lumière plus conſtamment égale que toute autre expoſition, parce que le ſoleil, dont la lumière varie ſans ceſſe, ne s'y préſente jamais. Le midi peut, à l'aide des chaſſis ou des ſtores de papier & de gaze, procurer au beſoin une lumière plus animée & des tons moins froids que le jour du nord.

Ces obſervations ne ſont pas indifférentes pour le Peintre qui ſait en faire un uſage intelligent. Les deux fenêtres doivent être grandes & élevées, parce qu'alors l'Artiſte peut diminuer ou modifier à ſon gré l'introduction de la lumière, par différens moyens que lui inſpirera ſon induſtrie. Il proportionne le foyer de ſa lumière, à la grandeur du tableau qu'il exécute, & ſur-tout à l'effet qu'il aura intention de répandre ſur les modèles d'après leſquels il deſſine ou il peint; mais dans ces diſpoſitions dont il eſt le maître, qu'il ſe défie des jours qu'il ſeroit tomber de trop haut; qu'il ſe défie encore d'un jour trop peu étendu, dont la lumière vive & trompeuſe, éclairant trop ſes ombres, pourroit l'induire à les rendre trop fortes, tandis que, d'une autre part, il rendroit ſes lumières trop éclatantes; qu'il craigne que le tableau, exécuté à l'aide de ce jour factice, en ſortant de l'*attelier*, ne perde une partie des avantages qu'il y reçoit. L'Artiſte doit penſer que, ſi ſon ſujet n'eſt pas ſuppoſé éclairé d'une lumière de même nature à-peu-près que celle dont il s'eſt ſervi, la lumière de ſon tableau paroîtra peu naturelle, que ſi la ſcène de l'action qu'il peint eſt un lieu découvert, ſes modèles & ſon ouvrage même demandent une grande expanſion de lumière.

En général, les tableaux exigeroient, relativement à la place, à la hauteur, au jour que leur aſſignent leurs poſſeſſeurs, des ſoins plus intelligens que ceux qu'ils prennent ordinairement; mais on a plus de droit encore d'attendre des Artiſtes qui les compoſent des attentions qui peut-être ſont habituellement trop négligées, par rapport aux jours qu'ils emploient en les compoſant. La Peinture eſt un Art d'illuſion. Il faut que l'illuſion ne ceſſe point de veiller à ſes intérêts: elle doit donc, premièrement, préſider aux opérations de l'Artiſte; elle doit encore être conſultée pour l'emploi qu'on fait de ſes ouvrages, & l'on peut avancer que s'il y a un Art de peindre, il y a auſſi un Art de jouir de la Peinture, qui n'eſt parmi nous ni aſſez connu, ni aſſez pratiqué. Cet Art exige preſqu'autant qu'un ouvrage peint ſoit à ſa juſte place, éclairé du jour qui lui eſt propre, qu'il exige que l'ouvrage ſoit bien exécuté. Rien de ſi ordinaire cependant que de voir des tableaux expoſés à de faux jours, & pour la diſpoſition deſquels on n'a conſulté ni la manière dont le tableau eſt peint, ni la grandeur des figures, ni l'aſſortiment réfléchi des décorations dont ils ſont partie, ni la convenance des ornemens dont trop ſouvent on les accable. On feroit aiſément ſur cet objet un petit traité, utile à l'Art, aux Artiſtes, & à ceux qui ſans connoiſſances ont au moins la volonté de jouir des ouvrages de Peinture.

Pour revenir à l'*attelier*, il doit être meublé

de tous les uſtenſiles qui conviennent au Peintre, tels que *chevalet*, *boîte à couleurs*, *mannequin*, *échaffaut roulant*, &c. On trouvera dans les Eſtampes gravées qui ont rapport à la Peinture ces objets & pluſieurs autres de même nature repréſentés, & dans la ſeconde partie de ce Dictionnaire, des notions ſur les parties du méchaniſme qui demandent d'être expliquées & qui comportent des obſervations.

ATTITUDE, (ſubſt. fém.) Une *attitude* eſt la poſition d'un corps animé. Elle peut être ſtable ou paſſagère, méditée ou accidentelle.

Mais la Peinture & la Sculpture rendent permanentes celles qui ſont les plus rapides, comme Méduſe rendoit immobiles, dans leurs mouvemens les plus impétueux, ceux qu'elle fixoit d'un regard.

La Peinture donne donc une immobilité durable aux effets & aux mouvemens les plus inſtantanés que les paſſions puiſſent produire ſur les corps vivans.

Le génie de l'Artiſte, ſon imagination, ſes obſervations, ſa réminiſcence fidèle, ſa main inſtruite par l'uſage & par l'habitude, opèrent ce prodige; mais la perfection de l'Art exige qu'un choix bien médité détermine les *attitudes* que le Peintre emploie dans ſes ouvrages, & que le mouvement qu'il repréſente appartienne complettement à la nuance de paſſion ou d'affection dont il ſuppoſe que ſa figure eſt animée.

Il n'eſt pas ſuffiſant que la colère brille dans les yeux d'Achille, menacé de perdre Briſéis; tous les traits doivent l'exprimer, le mouvement de toute la figure, chacun des membres enfin doit y participer, & cependant il n'eſt pas rare de voir dans les tableaux, des fureurs qui, n'exiſtant que dans quelques traits, laiſſent d'ailleurs le ſang circuler aſſez tranquillement dans les veines & la plupart des muſcles dans un état fort paiſible; auſſi ces figures, dont le regard eſt le plus ſouvent terrible, n'effrayent guère que des enfans, & cela, par la difformité qu'ils y remarquent.

L'effet général d'une paſſion ſur toutes les parties du corps & le juſte accord de cet effet avec la nuance de paſſion que doit avoir la figure qu'on repréſente, ſont les grands moyens par leſquels la Pantomime & la Peinture, qui ont tant de rapport enſemble, peuvent exciter des impreſſions vives & des émotions fortes.

Combien ſeroient à deſirer des obſervations relatives à cet objet, ſur-tout ſi elles étoient faites par des Artiſtes éclairés, & accompagnées de deſſins; ſur-tout encore ſi ces deſſins offroient des figures entières, où l'on trouveroit des détails dans le genre de ceux que Le Brun nous a donnés ſur quelques expreſſions des traits de la ſeule phyſionomie! Les obſervations dont je parle ſont difficiles à bien faire & à bien rendre; mais la méditation ſeule ne peut y ſuppléer. Les Peintures de ce genre, faites par les Poetes, ne ſont pas toujours juſtes; elles ſont preſque toutes incomplettes, & l'Art de nos Comédiens n'offre pas de modele certain, d'autant que, s'il en eſt quelques-uns qui, bien remplis de leur rôle, entrent dans les paſſions & les ſentent de manière à les exprimer complettement, la plus grande partie les joue ſans les ſentir.

Cependant le Spectateur d'une Tragédie, comme celui d'un tableau d'Hiſtoire, ne peut être ému qu'autant que les Acteurs du Théâtre & les figures peintes ſemblent entièrement pénétrés de la paſſion qui doit les animer. Souvent les Spectateurs ne ſe rendent pas un compte exact de ce qui manque au complément de l'expreſſion dans chaque mouvement & chaque *attitude*, mais ils ſont refroidis comme par inſtinct, & à cet égard l'inſtinct a une ſagacité prompte, que le raiſonnement donne avec beaucoup plus de lenteur & d'incertitude.

L'unité, ou le complément d'action dans chaque *attitude* eſt infiniment rare dans les ouvrages de Peinture, ainſi qu'au Théâtre. Et il eſt, je crois, plus ordinaire qu'elle y manque par exagération que par toute autre cauſe; car on s'égare au moins autant dans les Arts d'imitation, en paſſant le but, qu'en s'arrêtant en deçà. L'imagination eſt portée à exagérer, & le nombre des connoiſſances ſolides qu'il faut acquérir, le nombre d'obſervations & de réflexions qu'il faut faire eſt ſi grand dans la Peinture, qu'elles ſemblent devoir ſe nuire les unes aux autres, à moins que la Nature n'ait donné à l'Artiſte les diſpoſitions les plus diſtinguées.

J'ai parlé des *attitudes* que décrivent les Poëtes; on croiroit qu'il leur ſeroit plus facile d'y mettre une vérité qui ne demande d'eux que la clarté du diſcours, fondée ſur la propriété des termes; mais on doit conſidérer que les Poëtes ont une relation à obſerver & à faire marcher avec les autres, à laquelle les Peintres ne ſont point aſſujettis: car ils doivent accorder les diſcours de la paſſion avec l'*attitude* qu'ils décrivent & qui en marque la nuance.

Telle manière de s'énoncer convient à telle nuance d'une paſſion, ainſi que telle *attitude*, & tout cela ne convient pas à une autre.

D'ailleurs, pour que le Poëte qui récite & qui décrit (tel que le Poëte Épique) rempliſſe ce que l'exacte vérité & l'unité exigent, il faut qu'il entremêle avec tant d'art la peinture de l'action avec le diſcours qu'elle ſuppoſe, qu'il paroiſſe que tout marche enſemble, & que tout s'offre, pour ainſi dire, à la fois, quoique ces vérités ne ſoient que ſucceſſives.

Si l'ouvrage eſt dramatique, la Pantomime que le Poëte prépare au Comédien doit avoir auſſi ſa juſte meſure, relative au diſcours, & ſe ſuccéder dans la progreſſion qui convient; car ſi

Digitized by Google

l'Auteur, ſe complaiſant en ſon talent, inſiſte trop ſur une nuance de ſentiment ou d'affection, l'Acteur, embarraſſé de ſes mouvemens & de ſon *attitude*, ne ſaura comment en prolonger l'expreſſion. Si les nuances ſont trop découlues & trop bruſques, ſes mouvemens, ſes *attitudes* ſeront, malgré lui, trop agités : dans le premier cas, il reſtera trop en *attitude* ; dans l'autre, il en changera trop vite, & la nature, qui ne procède pas ordinairement ainſi, en ſouffrira, comme l'intérêt qui eſt fondé ſur elle.

Ces objets ne me paroiſſent pas avoir encore été obſervés & diſcutés comme ils mériteroient de l'être. Les grands Acteurs, s'ils n'étoient trop ſouvent occupés de préjugés & de prétentions perſonnelles, pourroient, par de judicieuſes & modeſtes obſervations éclairer ſur cette matière les Auteurs mêmes les plus diſtingués, & ils y gagneroient les uns & les autres.

Le mot *attitude* en Peinture, auquel je dois revenir, ſignifie encore, dans un ſens plus circonſcrit, la poſition que le Peintre de portrait adopte pour repréſenter ceux qu'il peint, ou que ceux-ci ſe choiſiſſent eux-mêmes.

Je parlerai de cette acception particulière dans l'article PORTRAIT ; mais je me permettrai d'avance quelques obſervations.

Le mot *attitude* eſt quelquefois pris dans un ſens ironique, parce que la plupart des *attitudes* que choiſiſſent particulièrement ceux qui ſe font peindre, ou que demandent quelquefois les Artiſtes eux-mêmes, ont une gêne & une affectation qui paroiſſent ridicules ou choquantes.

C'eſt d'après cela vrai-ſemblablement qu'un homme qui, dans la ſociété, prend un maintien médité par la vanité, ou par quelque prétention, fait dire de lui qu'il eſt *en attitude*.

Un des moyens de combattre ce ridicule eſt la bonne Comédie, parce qu'en même temps que l'Auteur fait parler à ſes perſonnages le langage des ridicules & des foibleſſes qu'il leur ſuppoſe, il donne lieu aux Comédiens, qui repréſentent ces perſonnages, d'imiter auſſi les mouvemens, les geſtes, le maintien & les *attitudes* qui leur ſont propres, de manière à exciter la dériſion.

Un préſervatif que la Peinture de ſon côté pourroit fournir, ſeroit des ſuites d'ingénieuſes *caricatures*, à l'uſage de ceux qui font faire leur portrait avec prétention. On y repréſenteroit des *attitudes*, dont une légère exagération rendroit le ridicule frappant.

On verroit l'important dans la méditation la plus profonde & comme accablé de tous les objets dont il ſe fait entourer dans ſon portrait, pour fonder ſa conſidération ; l'homme qui deſire qu'on lui donne l'empreinte du génie, dans une agitation qui tient du délire ; le ſenſible, comme un ſybarite efféminé ; l'homme gai, comme s'il étoit yvre ; le moindre homme de loi, comme un grand Magiſtrat, & les Employés ſubalternes dans des *attitudes* de Miniſtres. Je ne me permets pas d'étendre cette idée de *caricature* juſqu'aux femmes.

La plupart de leurs foibleſſes ou de leurs ridicules ne doivent nous permettre que le ſourire & non la dériſion, d'autant que nous contribuons trop ſouvent aux erreurs de leur eſprit, pour avoir le droit d'être ſévères.

Le mot *attitude* convient encore particulièrement à la danſe, comme étant liée à la pantomime ; mais ſi ce dernier art étoit établi plus qu'il ne l'eſt parmi nous, le terme d'*attitude* lui deviendroit abſolument propre & indiſpenſable. Il entreroit néceſſairement dans ſon langage, parce qu'il ſe formeroit un ſyſtême raiſonné de poſitions & une nomenclature de ſignes dont le nom général ſeroit *attitude*.

Je ne puis me refuſer d'ajouter que ſi cela arrive, cet art nuira d'autant plus à la Peinture qu'il aura plus de ſuccès ; car l'art de la Pantomime étant plus difficile à exercer dans une certaine perfection que la Comédie même, il y aura bien peu d'Acteurs de ce genre qui puiſſent ſervir de modèles aux Peintres, & cependant les Artiſtes ſe laiſſeront entraîner à les étudier, à cauſe des applaudiſſemens que le Public leur prodiguera.

Jeunes Artiſtes, plus expoſés à ces dangers, parce que les réflexions n'ont pas encore mûri votre jugement, & que par les relations qui exiſtent naturellement entre tous les Beaux-Arts, vous devez aimer les Spectacles, cherchez toujours à copier la Nature de la première main ; elle vous offrira des *attitudes* vraies, & les Acteurs, les Danſeurs, vos Modèles même les plus dociles ne vous offriront la plupart que des *attitudes* fauſſes, génées, ou affectées. Peut-être ſi vous vous impoſiez à vous-même l'*attitude* que vous cherchez, en vous regardant dans une glace, rencontreriez-vous plus juſte, en ſuppoſant que votre ame flexible fût ſuſceptible d'impreſſions que l'intérêt de votre Art rendroit plus expreſſives.

Au reſte, entre pluſieurs *attitudes*, que vous regardez comme convenables au ſujet que vous traitez, choiſiſſez toujours les plus ſimples.

L'Art, dans ſa naiſſance, commence par des *attitudes* ſimples, mais repréſentées avec une vérité ſouvent *ſèche*, quelquefois *pauvre* ou *meſquine*. L'Art, plus avancé dans ſes progrès, cherche à éviter ces défauts par le mouvement, le piquant & la force. L'Art, dans ſon degré le plus parfait, s'apperçoit que le mouvement conduit par degré à l'exagéré, comme le piquant à l'invraiſemblable & la force à l'outré. Il revient alors ſur lui-même, ſi les mœurs & les opinions ne s'y oppoſent pas. Il redemande la ſimplicité, mais choiſie, guidée par la juſteſſe de l'expreſſion, dirigée par le goût, c'eſt-à-dire, par le ſentiment fin des convenances, & embellie par la naïveté & la grace.

Digitized by Google

Lorſqu'on a créé dans l'Art de la Peinture une ſorte d'Art des contraſtes, on a induit les Artiſtes à s'égarer; car non-ſeulement la Nature ne contraſte pas, autant qu'on voudroit le faire croire; mais ſon effet pittoreſque vient auſſi ſouvent de l'harmonie juſte de la couleur & du clair-obſcur, que des contraſtes.

L'étude de l'Anatomie eſt au moins un préſervatif contre l'abus des *attitudes* trop contraſtées & exagérées, ſi le Peintre la conſulte.

Combien de mouvemens & d'*attitudes*, qu'on regarde comme admirables, ſont ſourire l'Anatomiſte qui ſait que les os & les muſcles ne les permettent pas.

Un ouvrage qui indiqueroit, avec des preuves tirées de la ſtructure de nos reſſorts, les bornes que la Nature impoſe aux mouvemens, aux extenſions des bras, des jambes, des yeux, du corps, ſeroit utile aux Artiſtes. Il empêcheroit peut-être tant d'incorrections ſur leſquelles on s'extaſie en les prenant pour des prodiges d'expreſſion, & démontreroit que ce qu'on admire ſuppoſe le plus ſouvent des os déboités & des muſcles déplacés, effets de l'exagération.

Des erreurs ſemblables ſeroient également miſes en évidence par la perſpective, lorſqu'on démontreroit que les écarts des jambes d'un grand nombre de figures ſont exceſſifs & hors de toute poſſibilité, ſur-tout en les rapportant aux plans perſpectifs indiqués dans le tableau.

ATTRAPER, (part. préſ.) On dit, dans le langage de la Peinture, *attraper une reſſemblance*, *attraper l'air*, *le maintien*, *la démarche*, *le caractère*, &c. Ces expreſſions peuvent être remplacées par le mot *ſaiſir*, qui me paroit avoir une ſignification plus préciſe & qui appartient moins au langage familier.

Peut-être même pourroit-on penſer que l'Artiſte, à qui l'on attribue le don de *ſaiſir*, eſt plus ſûr dans ſes procédés que celui qu'on loue d'avoir *attrapé* ce qu'il avoit en vue.

Saiſir, ainſi qu'*attraper*, eſt un fait d'adreſſe, de preſteſſe, quelquefois de haſard & de bonheur; & ces qualités ou ces incidens contribuent quelquefois au ſuccès du Peintre, lorſqu'il *ſaiſit* ou *attrape* la reſſemblance, l'air, le caractère des objets de ſon imitation.

L'adreſſe de l'Artiſte vient de ſa ſagacité & de l'habitude qu'il a priſe de deſſiner avec exactitude ou de peindre fidelement. La preſteſſe s'acquiert par l'habitude & par l'exercice continuel du talent.

Le haſard enfin décide quelquefois du ſuccès, comme de la plupart des actions des hommes.

Un très-habile Tireur n'*attrape* pas toujours le but; le Joueur de Paume le plus adroit ne *ſaiſit* pas toujours la balle comme il le faudroit.

Au reſte, ces mots ne peuvent donner lieu à des préceptes, & les obſervations qui y peuvent avoir rapport ſe trouvent plus naturellement aux mots DESSIN, PORTRAIT, CARACTÈRE, &c.

A V

AVANCER, (verb. neut.) Un Maître dit aſſez ſouvent à ſon Elève: *Vous ne faites pas aſſez avancer votre figure.* Il lui dit auſſi: *Faites donc reculer cet objet qui n'eſt pas ſur ſon plan.* Ces manières figurées de s'exprimer regardent la couleur, & la perſpective aérienne dans les rapports qu'elles doivent avoir l'une & l'autre avec la perſpective linéale. Pluſieurs figures, ont d'après le plan géométral que ſuppoſe le Peintre, une grandeur fixe & une interſité de couleur à-peu-près déterminés. Je me ſers de deux manières de m'exprimer, parce que la perſpective linéale eſt une ſcience poſitive dont les obligations ſont abſolues, & que la couleur, dans l'exemple que j'ai donnée, n'eſt pas ſoumiſe auſſi ſévèrement aux loix de la perſpective linéale.

En effet, pluſieurs circonſtances permettent & même contraignent d'altérer les principes généraux; car un air plus ou moins pur, ou plus ou moins chargé de vapeurs, fait paroître à nos yeux la même couleur, plus ou moins dégradée, quoique placée au même point de diſtance.

Il eſt également vrai que les couleurs ne ſe dégradent pas toutes dans la même proportion; la couleur rouge, par exemple, perd moins par l'interpoſition d'un même volume d'air, que la couleur jaune. Ainſi une figure, vêtue d'écarlate, *avancera* plus qu'une figure vêtue de jaune-clair, placée au même point. Il y a donc une latitude donnée par la Nature, dans la perſpective aérienne; mais les dimenſions fixes que preſcrit la perſpective linéale, ſuppléant aux différences que peut éprouver la couleur, relativement à la perſpective aérienne, décident à nos yeux les diſtances dans la nature, & doivent les décider dans le tableau. Lors donc qu'une figure peinte eſt de l'exacte dimenſion qui convient à ſon plan, ſi l'harmonie demande qu'elle n'attire pas trop les yeux, l'Artiſte lui donnera une draperie dont la couleur ne fixe pas trop le regard, & alors l'harmonie ſe trouve ménagée, ſans que la perſpective des plans ſoit compromiſe. C'eſt ainſi que le Peintre fait *avancer* ou *reculer* les objets qu'il peint, relativement à l'eſprit de l'Art, comme le Poëte ſacrifie quelquefois une expreſſion forte, mais en même temps déſagréable à l'oreille pour reſpecter l'harmonie.

AUSTÈRE, (adj.) Le ſens de ce terme adapté au langage de l'Art, appartient principalement à ſa *théorie*.

Le mot *auſtère* préſente des idées de ſévérité & de rigueur. On dit en parlant des pratiques de certains Religieux, qu'ils ſuivent une règle *auſtère*, & l'on entend alors qu'ils ſe mortifient par des privations.

Ces

Ces idées d'*auſtérité*, bien plus répandues autrefois qu'elles ne le ſont aujourd'hui, ſont entrées & ſont reſtées dans le langage figuré. L'Art les emploie ainſi pour faire entendre une certaine ſévérité excluſive, dévouée à ce qui eſt ſérieux, grave, & qui ſe refuſe à ce qui s'éloigne de ces caractères.

De-là dérivent ces qualifications : *Compoſition auſtère, manière auſtère, ſujet auſtère, Peintre auſtère.*

On peut conſidérer cette *auſtérité* pittoreſque ſous trois différens rapports :

Comme relative à l'Art, ou bien au caractère des ſujets, ou bien enfin au caractère de l'Artiſte.

L'auſtérité, relative à l'Art, preſcrit dans le deſſin, avec la correction, une certaine fermeté prononcée, dans la compoſition, une ſimplicité qui ſe refuſe à preſque tout ornement ; enfin, une couleur vraie, mais *ſérieuſe*, ſans *manière* & ſans *éclat*.

L'*auſtérité*, enviſagée comme caractère de certains ſujets, eſt relative à ceux de ces ſujets qui s'accommodent le mieux aux principes dont je viens de parler ; telles ſont les actions, les expreſſions, les évènemens graves qui ne demandent que peu de perſonnages & le moins d'acceſſoires poſſible.

Un ſeul perſonnage, par exemple, dont l'intention, dont l'action eſt grave, triſte même, méditative, impoſante, entraine celui qui en eſt le témoin à une attention concentrée, qu'on peut appeller *auſtère*, parce que l'ame ſe refuſe à toute diſtraction, & que celui qui peint cet homme eſt comme forcé à prendre ſon caractère.

Ainſi par les rapprochemens d'idées, qui ſont les baſes du ſtyle figuré, on doit appeller *auſtères*, les ſujets qui ſe refuſent, lorſqu'on les écrit ou qu'on les raconte, aux agrémens que comporte ordinairement le récit & qui font regarder cette abſtinence comme un mérite.

Un Religieux exténué par le jeûne & la prière, qui, ſeul en un déſert, médite ſur l'avenir, en fixant ſes yeux, mouillés par le repentir, ou troublés par l'épouvante, ſur une tête de mort, eſt un ſujet *auſtère*. Ce ſujet exige une repréſentation auſſi ſimple, que le récit qu'on en peut faire, & contraint, pour ainſi dire, l'Artiſte à renoncer à tous les agrémens que demanderoit ou permettroit une autre compoſition. Enfin, tout ſujet grave & ſimple, où l'unité d'intérêt rend l'attention profonde & l'attache fortement & comme excluſivement, peut être caractériſé par le mot *auſtère*.

Je paſſe à l'application de ce terme, lorſqu'il regarde particuliérement l'Artiſte.

Les hommes reçoivent avec l'exiſtence, une complexion phyſique qui influe puiſſamment ſur la manière dont ils enviſagent tout ce qui ſe préſente à eux dans le cours de leur vie. Ce tempérament décide du choix de leurs occupations, lorſqu'ils ſont libres de les choiſir, & influe ſur leurs idées, ſur leurs diſcours, ſur leur phyſionomie, ſur leur démarche, ſur leur maintien, ſur leurs plaiſirs comme ſur leurs travaux.

On pourroit dire qu'à cet égard ils reſſemblent aux Peintres, qui, portés naturellement à un certain coloris, l'emploient dans tous leurs ouvrages. Nous prêtons, en effet, comme eux, la couleur morale qui nous eſt propre à tout ce qui nous environne. L'homme inſouciant & gai *ſaiſit* dans l'évènement le plus ſérieux quelque circonſtance plaiſante. L'homme mélancolique trouve dans les évènemens les plus gais quelque circonſtance aſſortie à ſon humeur, & plutôt que d'en ſortir, il ſuppoſe, s'il le faut, quelque ſuite funeſte, dont il emprunte, avant qu'il en ſoit temps, la couleur ſombre qui le ſatisfait davantage.

Ceux qui s'occupent des Arts ont plus d'occaſions que les autres hommes de ſuivre l'inſpiration de leur caractère ; leurs occupations, loin de les ſéparer des ſcènes de la vie, les en rapprochent, &, comme Artiſtes, ils les reproduiſent ſans ceſſe dans leurs ouvrages, en les deſſinant, les colorant d'après leur manière propre & leur tempérament.

Le Peintre ſérieux, ſévère ou mélancolique, choiſit donc, autant qu'il le peut, des ſujets *auſtères*, ou triſtes.

Pour revenir à l'*auſterité*, relative à l'Art, j'ajouterai qu'elle paroît avoir de nos jours quelque choſe de trop impoſant, parce qu'elle ſe trouve peu d'accord avec les mœurs, les uſages & les goûts actuels. Il eſt cependant certain que le genre *auſtère* n'eſt pas ſi éloigné des grandes perfections que le genre que nous nommons *gracieux*, dans le ſens que nous donnons à ce mot. Nous nous refuſerons toujours davantage à ce qui eſt *auſtère*, à meſure que nous aurons moins d'attrait pour les idées ſimples. C'eſt un effet inévitable de la marche des idées ; le grand, le noble, le ſérieux, l'*auſtère* doivent perdre d'autant plus de leur mérite pour nous que nos Arts libéraux prendront de plus en plus le nom d'Arts agréables.

Ce n'eſt pas que l'*auſtérité* ne puiſſe entraîner quelquefois à ce qu'en appelle en terme d'Art, *pauvreté*, ou bien à une triſteſſe blâmable, lorſqu'elle n'eſt pas attachante & exigée par le ſujet.

On ſent aiſément que le mot *auſtère* étant très-figuré, doit conſerver quelque choſe de vague, & ſe trouver ſujet à être employé comme louange & quelquefois auſſi dans un ſens moins favorable.

A Z

AZUR, (ſubſt. maſc.) Couleur qui eſt en uſage dans certaines manières de peindre. *Voyez* dans la ſeconde partie les articles PEINTURE & PEINDRE, qui contiennent les différens procédés de l'Art.

BALANCE, (ſubſt. fém.) *Balance* des Peintres. Une *balance* eſt l'inſtrument, qui perfectionné par l'induſtrie, fait apprécier, avec la plus ſcrupuleuſe exactitude, les peſanteurs relatives & différentielles des corps.

L'homme cherche à appliquer ſans ceſſe la préciſion ſatisfaiſante des induſtries & des procédés qui lui réuſſiſſent, aux opérations purement ſpirituelles de ſon intelligence, & c'eſt d'après ces idées, tranſportées du phyſique au moral, qu'il croit pouvoir peſer les vertus, les qualités & les défauts avec autant d'exactitude que les ſubſtances matérielles qu'il ſoumet à ſes épreuves.

Mais s'il ſe met lui-même dans ſa *balance*, comme il fabrique ſes poids, on n'ajoute pas une foi bien entiere à ſon appréciation. Prétend-il peſer les autres ? Même inconvénient. Aucun poids étalonné : point de tribunal autoriſé où les vivans & les morts puiſſent réclamer contre les faux poids & les fauſſes meſures. D'où il réſulte une différence aſſez importante, à ce qu'il me ſemble, entre l'opération de l'induſtrie & l'opération purement ſpirituelle. Cependant l'uſage de celle-ci devient plus générale que jamais, & l'on peut avancer que la profeſſion d'apprécier les opinions, les ſentimens, les principes, les gouvernemens, les intérêts publics ou particuliers, les révolutions, les hommes enfin, leurs réputations, leurs qualités, leurs talens & leurs ouvrages, ſembleroit, à la maniere dont on en uſe, tellement perfectionnée à l'aide de ces poids ſpirituels qu'on nomme *analyſes*, *paralléles*, *comparaiſons*, *antithéſes*, & de tant d'autres procédés ingénieux, qu'on pourroit croire qu'il n'y a plus rien d'incertain & rien de nouveau à inventer à cet égard ; cependant un homme recommandable dans l'Art dont je m'occupe, De Piles avoit trouvé moyen de rapproeher bien plus que ne font nos appréciateurs modernes, la *balance morale* de la *balance phyſique*.

Pour rendre ſenſibles les différens mérites de pluſieurs habiles Artiſtes, il avoit conçu leurs principales qualités *artielles*, comme ſuſceptibles d'être oppoſées à des poids fictifs, repréſentant les parties conſtitutionnelles de la Peinture. Comment nos appréciateurs & nos imitateurs ſi multipliés n'ont-ils pas adopté cette méthode dont je vais rendre compte ; & comment n'avons-nous pas encore pour les Arts de gouverner, d'adminiſtrer, de faire la guerre, &c. indépendamment de tous les autres, des *balances* conſtruites ſur le modèle de la *Balance des Peintres* de De Piles ?

Il ne s'agiroit, que de bien diſtinguer, & ce ſeroit la choſe la plus facile ſans doute dans un ſiècle auſſi ſpirituel que le nôtre, les parties conſtitutionnelles de ces grands Arts. Lorſqu'on les auroit ſoumiſes à des diviſions, on auroit la *balance* des Souverains, celle des Adminiſtrateurs & des Généraux. Peut-être ne faudroit-il que ſe rapprocher même des diſtinctions que De Piles va nous préſenter ; car les parties conſtitutionnelles dont on auroit beſoin pourroient s'aſſimiler à celles qu'il diſtingue à l'égard du Peintre, le *génie*, par exemple, à la *compoſition* ; les *qualités exécutrices* au *deſſin*, l'*emploi des moyens* au *coloris*, & la *moralité* à l'*expreſſion* ; d'autant mieux que De Piles regarde l'*expreſſion en Peinture*, comme la *penſée du cœur humain*.

Mais ſi je ſuis autoriſé par la nature de cet Ouvrage, à faire mention du jeu d'eſprit d'un homme dont la réputation eſt faite, je ne dois pas m'en permettre un qu'on me pardonneroit plus difficilement. Je laiſſe donc toute réflexion étraugère pour faire expliquer ſa *balance pittoreſque* à mon Auteur, ſi recommandable d'ailleurs par les lumières & les préceptes que contiennent ſes ouvrages, dont on ne peut trop recommander la lecture aux Artiſtes :

La Balance des Peintres.

» Quelques perſonnes ayant ſouhaité de ſavoir » le degré de mérite de chaque Peintre d'une » réputation établie, m'ont prié de faire une *ba-* » *lance* dans laquelle je miſſe d'un côté le nom » du Peintre & les parties les plus eſſentielles » de ſon Art dans le degré qu'il les a poſſédées, » & de l'autre côté, le poids du mérite qui leur » convient ; enſorte que, ramaſſant toutes les » parties comme elles ſe trouvent dans les ou- » vrages de chaque Peintre, on puiſſe juger com- » bien peſe le tout.

» J'ai fait cet Eſſai plutôt pour me divertir » que pour attirer les autres dans mon ſentiment. » Les jugemens ſont trop différens ſur cette » matière, pour croire qu'on ait tout ſeul raiſon. » Tout ce que je demande en ceci, c'eſt qu'on » me donne la liberté d'expoſer ce que je penſe, » comme je la laiſſe aux autres de conſerver » l'idée qu'ils pourroient avoir toute différente de » la mienne.

» Voici quel eſt l'uſage que je fais de ma *ba-* » *lance* : Je diviſe mon poids en vingt degrés ; » le vingtième eſt le plus haut, & je l'attribue » à la ſouveraine perfection que nous ne connoiſ- » ſons pas dans toute ſon étendue ; le dix- » neuvième eſt pour le plus haut degré de per- » fection que nous connoiſſons, auquel perſonne » néanmoins n'eſt encore arrivé ; & le dix- » huitième eſt pour ceux qui, à notre jugement, » ont le plus approché de la perfection, comme » les plus bas chiffres ſont pour ceux qui en pa- » roiſſent les plus éloignés.

» Je n'ai porté mon jugement que ſur les Pein-

Digitized by Google

» tres les plus connus, & j'ai diviſé la Peinture » en quatre colonnes, comme en ſes parties les » plus eſſentielles ; ſavoir, la *compoſition*, le » *deſſin*, le *coloris* & l'*expreſſion*. Ce que j'en- » tens par le mot d'*expreſſion*, n'eſt pas le ca- » ractère de chaque objet, mais la penſée du » cœur humain. On verra, par l'ordre de cette » diviſion, à quel degré je mets chaque Peintre, » dont le nom répond au chiffre de chaque co- » lonne.

» On auroit pu comprendre parmi les Peintres » les plus connus, pluſieurs Flamans qui ont re- » préſenté avec une extrême fidélité la vérité de » la Nature, & qui ont eu l'intelligence d'un » excellent coloris ; mais parce qu'ils ont eu un » mauvais goût dans les autres parties, on a cru » qu'il valoit mieux en faire une claſſe ſéparée.

» Or, comme les parties eſſentielles de la » Peinture ſont compoſées de pluſieurs autres » parties que les mêmes Peintres n'ont pas éga- » lement poſſedées, il eſt raiſonnable de com- » penſer l'une par l'autre pour en faire un juge- » ment équitable. Par exemple, la compoſition » réſulte de deux parties ; ſavoir, de l'*invention* » & de la *diſpoſition*. Il eſt certain que tel a été » capable d'inventer tous les objets néceſſaires à » faire une bonne compoſition, lequel aura ignoré » la manière de les diſpoſer avantageuſement » pour en tirer un grand effet. Dans le deſſin, » il y a le goût & la correction ; l'un peut ſe » trouver dans un tableau ſans être accompagné » de l'autre ; ou bien ils peuvent ſe trouver joints » enſemble en différens degrés, & par la com- » penſation qu'on en doit faire, on peut juger » de ce que vaut le tout.

» Au reſte, je n'ai pas aſſez bonne opinion de » mes ſentimens pour n'être pas perſuadé qu'ils » ne ſoient ſévèrement critiqués ; mais j'avertis » que pour critiquer judicieuſement, il faut avoir » une parfaite connoiſſance de toutes les parties » qui compoſent l'ouvrage & des raiſons qui en » font un bon tout. Car pluſieurs jugent d'un » tableau par la partie ſeulement qu'ils aiment, » & ne comptent pour rien celles qu'ils ne con- » noiſſent ou qu'ils n'aiment pas. «

NOMS DES PEINTRES LES PLUS CONNUS.	Compoſition.	Deſſin.	Coloris.	Expreſſion.
A				
ALBANE	14	14	10	6
ALBERT DURE	8	10	10	8
ANDRÉ DEL SARTE	12	16	9	8
B				
BAROCHE	14	15	6	10
BASSAN (Jacques)	6	8	17	0
BAPTIST. DEL PIOMBO	8	13	16	7
BELIN (Jean)	4	6	14	0
BOURDON	10	8	8	4
LE BRUN	16	16	8	16
C				
CALLIARI P. VER.	15	10	16	3
LES CARACHES	15	17	13	13
CORRÉGE	13	13	15	12
D				
DAN. DE VOLTER	12	15	5	8
DIEPEMBEK	11	10	14	6
LE DOMINIQUIN	15	17	9	17
G				
GIORGION	8	9	18	4
LE GUERCHIN	18	10	10	4
LE GUIDE		13	9	12
H				
HOLBEN	9	10	16	13
J				
JEAN DA UDINÉ	10	8	16	3
JACQ. JOURDANS	10	8	16	6
LUC JOURDANS	13	12	9	6
JOSEPIN	10	10	6	2
JULES ROMAIN	25	16	4	14
L				
LANFRANC	14	13	10	5
LÉONARD DE VINCI	15	16	4	14
LUCAS DE LEIDE	8	6	6	4
M				
MICH. BONAROTTI	8	17	4	8

Mich. de Caravage.....	6	6	16	0
Mutien.....	6	8	15	4
O				
Otho Venius.....	13	14	10	10
P				
Palme le Vieux.....	5	6	16	0
Palme le Jeune.....	12	9	14	6
Le Parmesan.....	10	15	6	6
Paul Véronèse.....	15	10	16	3
Fr. Penni el Fattore.	0	15	8	0
Perrin del Vague.....	15	16	7	6
Pierre de Cortone...	16	14	12	6
Pierre Pérugin.....	4	12	10	4
Polid. de Caravage...	10	17		15
Pordenon.....	8	14	17	5
Pourbus.....	4	15	6	6
Poussin.....	15	17	6	15
Primatice.....	15	14	7	10
R				
Raphael Santio.....	17	18	12	18
Rembrandt.....	15	6	17	12
Rubens.....	18	13	17	17
S				
Fr. Salviati.....	13	15	8	8
Le Sueur.....	15	15	4	15
T				
Teniers.....	15	12	13	6
Pierre Teste.....	11	15	0	6
Tintoret.....	15	14	16	4
Titien.....	12	15	18	6
V				
Vandeik.....	15	10	17	13
Vanius.....	13	15	12	13
Z				
Thadée Zuccre.....	13	14	10	9
Frédéric Zuccre.....	10	13	8	8

BALANCER, (verb. neut.) Ce mot s'applique dans la Peinture à la compoſition & aux dimenſions relatives que doivent préſenter les objets, les figures, les grouppes, ſoit dans leur élévation ſur les plans des tableaux, ſoit dans les maſſes qu'ils forment.

Lorſqu'on dit, *balancer une compoſition*, ce terme ne ſignifie pas rendre les parties ſymmétriques ; ce *balancement* ſuppoſe des inégalités méditées, qui non-ſeulement appartiennent au ſyſteme théorique de l'Art, mais encore à la nature. On pourra lire au mot Équilibre, les explications principalement relatives à la *pondération*, qui eſt le plus ſouvent un *balancement* équilibré des parties du corps humain ; mais comme le terme dont il eſt queſtion ici, ſe préſente le premier dans l'ordre alphabétique, & que le lecteur qui veut s'inſtruire, n'aime pas à etre renvoyé ſans avoir rien appris, je lui offrirai d'avance quelques obſervations générales, pour le préparer à celles que le mot Équilibre renferme.

L'habitude inſtinctuelle d'un équilibre néceſſaire à la ſtabilité & à la ſûreté de notre maintien, dans toutes les poſitions qui nous ſont propres, nous donne le deſir de retrouver cet équilibre juſques dans les objets étrangers qui frappent notre vue. Un homme dont la démarche fléchit bruſquement à chaque pas d'un ſeul côté, nous cauſe une ſenſation pénible : un aſſemblage d'objets accumulés dans la moitié d'un appartement, tandis que l'autre eſt abſolument vuide, nous eſt déſagréable. D'ailleurs, les dimenſions ſymmétriques que la nature obſerve dans la plupart de nos membres, ajoute au beſoin que nous ſemblons avoir d'une diſtribution *balancée*, & d'un ordre phyſiquement & moralement déſirable ; mais, d'une autre part, la ſymmétrie trop préciſe & l'ordre trop exact nous gênent ou nous ennuient, la monotonie & l'uniformité endorment nos ſenſations ; nous ſouhaitons qu'elles ſoient réveillées au moins par quelques *balancemens*, ſoit dans nos ſenſations, ſoit dans les diſpoſitions des objets phyſiques : nous aimons donc à voir pluſieurs objets s'approcher & s'éloigner alternativement de la ſymmétrie & de l'uniformité, & par cette raiſon, lorſqu'il s'agit d'imitation de l'Art, l'Artiſte doit *balancer* les diſpoſitions des objets qu'il emploie & méditer ces *balancemens*, pour que leur effet ſoit plus agréable.

Digitized by Google

Place-t-il donc des *fabriques*, des arbres, des rochers, dans une partie de ſa compoſition ? qu'il ait ſoin dans les autres parties d'introduire des objets qui appellent à leur tour le regard. Que d'autres ſe diſputent à ceux-ci; que l'œil enfin ne ſoit jamais trop rapidement précipité d'une dimenſion à une autre, mais que ſucceſſivement appellé dans différens points, il ſe promène ſur un tableau, comme on feroit dans un pays qui ne ſeroit ni trop uni, ni trop montagneux. C'eſt ainſi que lorſque nous conſidérons une Cour brillante, nous rendons ſucceſſivement une ſorte d'hommage aux grouppes multipliés qui nous appellent par des diſtinctions, des parures, ou des agrémens divers, juſqu'à ce que notre curioſité, agréablement *balancée*, s'arrete enfin aux perſonnages Auguſtes qui, par l'amour qu'on leur porte, ou la grace qui les pare, fixent le ſentiment & les regards. Dans un vaſte payſage des bords de la Seine, les bourgs, les villages, les maiſons de plaiſance, les coteaux, ſe *balancent* par leur plan, ou par leur différente grandeur, autour d'une Capitale immenſe, dont la maſſe riche & variée devient enfin l'objet capital. Obſervez des pays plus intéreſſans pour les Peintres, vous y découvrez des ſommets de montagnes, diverſifiés dans leurs formes & dans leurs élévations; des arbres épars ou raſſemblés, font parcourir au regard qui s'élève, s'abaiſſe, ſe relève ſucceſſivement, des ſites que leur inégalité rend pittoreſques, & ſi, vers la baſe de ces montagnes, le long deſquelles à différens étages, ſe diſtinguent auſſi des habitations plus ou moins remarquables, il s'offre un lac tranquille & limpide où ſe réfléchit la lumière d'un ciel pur, les yeux s'y arrêtent, & l'on éprouve le plaiſir que goûte un Voyageur, lorſqu'après avoir monté & deſcendu les coteaux, il ſe repoſe dans une agréable vallée.

C'eſt donc à l'avantage de l'Art, que non-ſeulement les hommes ſe *balancent* naturellement, ſoit dans leurs mouvemens, lorſqu'ils agiſſent, ſoit par leurs attitudes, dans le repos, ſoit par les geſtes & l'expreſſion, s'ils ſont émus, mais encore que les objets matériels & immobiles, ſe trouvent naturellement *balancés* par les formes & les accidens qui leur ſont propres, & que les nuages mêmes, jouets des vents & des effets de la lumière, offrent des exemples de *balancement*, qui donnent droit d'en employer de ſemblables ou même d'en imaginer de plus heureux.

Cependant, Artiſtes doués d'imagination, modérez-la, lorſque vous vous occuperez à *balancer* vos compoſitions. Le Voyageur ſe plaît à être légèrement *balancé* dans la voiture qui le tranſporte d'un lieu à un autre, mais il ſouffriroit d'être bruſquement *cahoté*.

Artiſtes froids, faites-vous la loi d'étudier les *balancemens* que vous offre la nature. La litière dont les mouvemens ſont monotones endort le Voyageur dans un chemin trop uni.

BAMBOCHADE, (ſubſt. fém.) Que ce terme du langage de la Peinture ſoit emprunté ou qu'il ait été créé pour le langage de l'Art, peu importe ſans doute à ceux qui veulent plutôt s'inſtruire des choſes que des noms; cependant, comme le plus grand nombre des lecteurs, même les mieux intentionnés à cet égard, ſe plaiſent à trouver l'inſtruction mêlée de quelques épiſodes qui la rendent moins ſérieuſe, je leur conterai que Pierre de l'Aar, ſurnommé *Bamboche*, naquit près de Naarden, dans la Hollande, en 1613, avec la conformation la plus diſgraciée & les diſpoſitions les plus heureuſes. Il avoit, à la vérité, les jambes longues & mal-aſſurées, le corps fort court & la tête enfoncée dans les épaules; mais ſa vue étoit juſte, ſa mémoire étendue & ſon eſprit développé. Ce qui ajoutoit au dédommagement qui lui étoit dû, à ſi juſte titre, c'étoit une gaité inépuiſable, une plaiſanterie fine, agréable, & un eſprit naturel qui plaiſoit à tout le monde, préſens que la Providence, par une juſtice diſtributive, fait aſſez fréquemment à ceux qu'elle a ſacrifiés à ſes caprices. Pierre de l'Aar ſe trouva donc doué du talent de la Peinture, du charme d'un heureux caractere & du don plus précieux encore de ſe faire aimer. Il égaya ſa difformité comme Ésope ſon eſclavage, & Scarron la douleur & la maladie. Je ne ſais ſi, ayant à choiſir de ce partage ou de celui de tant de beautés ſans agrément, de figures ſans caractère & d'eſprits profondément ennuyeux, on pourroit héſiter ſur la préférence. Notre Artiſte ne fut pas le maître de choiſir; mais avec des qualités dont il ſentit le prix, il ne craignit point de ſe montrer dans le lieu même où ſont raſſemblés les plus belles images des formes humaines. Il alla donc à Rome; les Italiens, portés à la dériſion par l'effet d'un eſprit prompt, d'une imagination pittoreſque & d'un penchant marqué pour les ſobriquets, l'appellèrent *Bamboccio*, qui ſignifie *homme manqué*. Nous pouvons penſer, d'après ſon humeur, que le ſobriquet le mortifia peu, & qu'il y trouva peut-être des occaſions de plus de montrer ſa gaité; précieux don que celui qui nous fait tirer parti de tout, pour tromper notre deſtinée. Notre jeune Artiſte, heureux juſques dans ſes liaiſons, vécut avec Pouſſin, Claude le Lorrain & Sandrart. Il faiſoit les frais de leur amuſement, ſoit par les ſons qu'il tiroit de pluſieurs inſtrumens dans leſquels il excelloit, ſoit par les jeux de ſon imagination, ſoit enfin par ſes plaiſanteries, d'autant plus gaies & plus aimables que la malignité ne s'y mêla jamais. Peu jaloux des avantages dont il ne jouiſſoit pas, il ſe contentoit de mettre à profit ceux qu'il avoit reçus, & portant ſa gaité juſques dans ſon travail, il ne commençoit jamais à peindre, ſans

Digitized by Google

préluder ſur ſon violon à l'accord pittoreſque de ſon tableau. Il peignoit des chaſſes, des fêtes, des foires, des payſages, & les figures dont il les animoit étoient deſſinées finement, & peintes avec une couleur vigoureuſe & naturelle.

Comment s'eſt-il fait que ſon nom, tranſmis dans le langage de l'Art, y ait porté plus généralement le ſouvenir de ſa diſgrace que de ſon talent. Hélas! c'eſt que la dérilion imprime des traces plus ineffaçables que la louange. Cette réflexion un peu triſte prépare le lecteur à apprendre encore que la vieilleſſe de Bamboche ne fut pas ſemblable à ſa jeuneſſe. La nature, plus ſouvent bizarre qu'elle n'eſt conſéquente, après l'avoir maltraité ſans raiſon, dédommagé avec uſure, parut ſe repentir encore de ſa juſtice & détruiſit ſa ſanté: elle le fit tomber dans une mélancolie funeſte. Il vécut trop de quelques années, & c'eſt ce trop ou ce trop peu d'exiſtence qui décide du bonheur & de la réputation de la plupart des hommes. Cette meſure n'eſt pas à notre diſpoſition; mais on auroit droit de me reprocher ſi je n'en mettois pas une à cette notice épiſodique. Je la termine donc en diſant que, depuis Pierre de Laar, on appelle *Bambochade*, de ſon nom, des figures qui ont l'empreinte de ſes diſgraces. C'eſt ainſi que Calot, en ſe permettant des productions bizarrement ridicules, quoique deſſinées & gravées avec beaucoup d'eſprit, a créé un genre de caricatures qu'en riant on appelle des *figures à calot*, des *figures calotines*.

Au reſte, on appelle auſſi dans le langage plus ſérieux de la Peinture, *Bambochade*, une ſorte de genre qui embraſſe la repréſentation de la nature ruſtique, les habitations des Villageois, leurs uſages ou leurs mœurs vulgaires.

Le goût devroit préſider au choix de tout objet qui entre dans les imitations; mais ſouvent c'eſt le penchant & le caractère de l'Artiſte qui y influent davantage. Moins les objets ſont importans, plus il ſemble que nous avons un juſte droit de les abandonner à notre penchant, & même à nos caprices. Auſſi dans les différentes ſortes de *Bambochades*, les uns choiſiſſent juſqu'aux baraques des habitans les plus pauvres de la campagne; d'autres, comme Teniere, le premier Peintre de ce genre, ſans dédaigner ces indices de la misère, peignent les habitations & les hommes ruſtiques dans la ſimplicité qui leur convient & qui ſouvent annonce un plus vrai bonheur que les maiſons que le faſte décore.

Lorſqu'on conſidère l'Art d'un point de vue moins élevé que celui que j'ai oſé prendre à l'article Art & dans le premier Diſcours, toute imitation eſt eſtimable, ſi elle offre la vérité, & ſi elle eſt conforme aux principes pratiques de la Peinture. Une *Bambochade*, peinte avec la plus grande reſſemblance dans les formes, dans la couleur, dans les objets, eſt un excellent tableau. Il vaut mieux perſonnellement, ſi l'on peut parler ainſi, qu'un tableau de l'hiſtoire la plus importante mal exécuté, comme un Villageois honnête, de bon ſens, & rempliſſant parfaitement ſon état, eſt préférable au plus grand Seigneur qui ne ſe ſoumet à aucune convenance. L'ordre hiérarchique, établi par la nature même entre les genres de talens, & qui doit y être conſervé pour leur plus véritable avantage, ne peut donc nuire à la juſtice perſonnelle dûe aux Artiſtes. Aucun d'eux, ſi j'ai l'avantage d'en être bien connu, ne penſera que j'aie voulu, dans les notions que j'ai développées, altérer la moindre fleur de ſa couronne. Les vrais principes s'établiſſent d'eux-mêmes, ils ne doivent bleſſer perſonne, & les jugemens particuliers ſur les talens ne ſont ordinairement fâcheux que pour ceux qui n'ont point de talent.

BAS, (adj.) Caractères *bas*, genre *bas*, voilà ce que le goût épuré exclut de tous les Arts, avec une répugnance impérieuſe; mais cette excluſion ne demande-t-elle pas quelques adouciſſemens & quelques exceptions dans la Peinture, & n'exerce-t-elle pas effectivement des droits moins rigoureux dans certains Arts que dans d'autres? Voilà ce qu'il n'eſt pas inutile d'examiner ici.

La Poeſie, qui ne tombe ſous les ſens qu'à l'aide de ſignes convenus, ne pouvant préſenter comme la Peinture une imitation phyſique, ne peut offrir certaines perfections d'exécution qu'on admire dans un tableau.

Le Peintre peut, en imitant un objet, pour lequel l'eſprit ſentira quelque dégoût, préſenter aux yeux, par l'imitation ſavante de la couleur & des formes de cet objet, des beautés qui dédommagent, en quelque ſorte, de la répugnance qu'il cauſe en lui-même. Il peut arriver encore que ces beautés l'emportent tellement, pour des yeux inſtruits, ſur le juſte éloignement dont je parle, que le Connoiſſeur & l'Artiſte enfin, s'écrient dans un mouvement d'admiration: *Ah! que cela eſt beau!* il eſt vrai que, par un retour ſecret ſur cette expreſſion, ils la modifieront, en ajoutant: *Quelle vérité! quelle couleur! quel effet! Pourquoi un ſi ſavant homme n'a-t-il pas fait un autre choix?*

Ce qu'on peut ajouter, c'eſt que, ſi l'Artiſte ne paroît pas avoir eu une intention trop marquée de fixer nos regards ſur un objet *bas*, par préférence & comme objet principal. Le ſpectateur ſera porté à l'indulgence, en ſuppoſant toujours que les beautés de l'Art dédommagent de ce que le goût & la délicateſſe veulent bien céder de leurs droits. Il eſt même des occurrences où l'on ſaura gré au Peintre d'avoir haſardé la repréſentation d'un objet *bas*, ſi cet objet occaſionne un contraſte heureux, & s'il relève le prix de la beauté, en procurant une oppoſition ingénieuſe.

Reprenons ces divers emplois des objets *bas*,

Digitized by Google

Nous avons dans un tableau de Morillos, la repréſentation d'un Mendiant, occupé du ſoin le plus dégoûtant que puiſſent néceſſiter la misère & la mal-propreté. Ce tableau a mérité cependant, par la beauté du *faire*, par la vigueur, par l'effet, & par une vérité qu'on peut nommer courageuſe pour l'Artiſte, de paſſer ſucceſſivement dans les collections les plus importantes.

Voilà l'exemple ſenſible que le *bas* n'eſt pas auſſi ſévèrement exclu d'un Art que d'un autre; car je ne penſe pas que, quelqu'effort que fit la Poeſie, dans une deſcription de ce que préſente ce tableau, elle pût ſe faire lire auſſi ſouvent que ce tableau ſe fait regarder.

Mais il eſt à propos, je crois, d'indiquer une diſtinction entre les objets *bas* & les objets rebutans. Car, dans tous les Arts d'imitation, & dans la Peinture en particulier, un aſſez grand nombre d'objets peuvent être rebutans, parce qu'ils offrent la Nature dans un état qui nous afflige & qui nous peine, ſans que cette Nature ſoit regardée comme *baſſe*; ainſi la repréſentation des effets de la peſte doit préſenter les détails les plus affligeans, les plus pénibles, les plus rebutans: les malades, que guériſſent les Apôtres, les bleſſés & les morts répandus ſur un champ de bataille, la plupart des Martyrs, ou la mort tragique de pluſieurs Héros offrent le même caractère; mais tous ces ſujets ont des priviléges, les uns fondés ſur l'Hiſtoire & dans leur célébrité; les autres, dans les opinions reçues ou dans des cultes reſpectés. D'ailleurs, ils portent quelquefois avec eux une inſtruction ou une moralité qui les autoriſent à ſe préſenter avec les circonſtances qui doivent frapper davantage & qui nous forceront d'autant plus à les admirer & à les louer même, que nous en aurons détourné avec plus d'horreur nos premiers regards.

Si l'on penſe aux circonſtances dans leſquelles un objet rebutant a droit à l'indulgence & mérite même d'être loué, on ne pourra diſconvenir que l'oppoſition d'un perſonnage, que la vieilleſſe ou la laideur n'empêchent pas de ſe trouver auprès de la jeuneſſe & de la beauté, autoriſe le Peintre à repréſenter une Duègne décrépite, dont le caractère n'a aucune nobleſſe, à côté d'une jeune fille qui lui a été confiée par un jaloux, & l'on ſourit ſur-tout avec plaiſir à cet objet *ignoble*, ſi quelque jeune amant dérobe à ſa pupile une légère faveur, ou lui remet un tendre billet.

L'Hiſtoire, la Fable & l'intention juſtifient donc ſouvent, comme je l'ai dit, le Peintre du reproche qu'on ſeroit prêt à lui faire, de préſenter des objets *bas*, *ignobles*, *déſagréables*, & l'autoriſent quelquefois à peindre des objets rebutans.

Irus, mendiant couvert de haillons, combat avec Ulyſſe. Une telle oppoſition, conſacrée par Homère, eſt juſtifiée aux regards des ſpectateurs inſtruits, & ſi le ſujet eſt traité avec la magie de l'Art, il aura droit à un ſurcroît de louange, qu'il tirera de la baſſeſſe même de l'objet, qui, ſans la liaiſon d'idées que je viens de faire appercevoir, auroit inſpiré la répugnance & la déſapprobation.

En effet, que penſera le ſpectateur ſéduit par les beautés de l'Art & inſtruit de la moralité du ſujet? Il ſera frappé de l'excès d'abaiſſement où ſe trouve un Héros, pourſuivi par la Fortune & victime de paſſions déréglées.

La vérité *artielle*, la vérité *hiſtorique*, la vérité *morale* ont par conſéquent le droit de faire diſparoître la baſſeſſe d'un objet, quoique le Peintre habile la rende ſenſible par l'imitation phyſique qu'en offre la Peinture; mais, en faiſant cette obſervation, l'on doit penſer que, ſi le goût national, devenu trop délicat, s'y refuſe, il eſt bien près d'être efféminé.

Au reſte, je ne prétends pas, dans ce que j'ai dit, faire l'apologie de ce que l'on doit appeller véritablement *bas*, j'ai voulu faire ſentir que, non-ſeulement il y a des objets *bas* qui ſe trouvent ſuffiſamment autoriſés, mais que la délicateſſe trop exceſſive du goût eſt un défaut plus important dans les Spectateurs qu'un mauvais choix d'imitation dans les Peintres; car ce défaut ne peut influer que ſur quelques ouvrages, & l'autre ſubſtitue, par un raffinement dangereux pour les mœurs, une délicateſſe qui n'appartient qu'aux ſens, à la véritable ſenſibilité qui doit appartenir à l'ame. Les plus légères ſenſations de douleur paroiſſent inſupportables à des hommes qu'affoiblit la molleſſe.

Mais pour revenir au ſujet de cet article, j'ajouterai que les Artiſtes hollandois ſe ſont permis plus généralement que ceux de toutes les autres Écoles, de traiter des ſujets *bas*; quelques-uns mêmes ſemblent les avoir préférés. Les caractères des figures & le lieu des ſcènes, traitées par Oſtade, Béga, quelquefois par Tenières & Rimbrand, méritent la qualification de *bas* & quelquefois d'*ignobles*. Différentes cauſes y ont contribué; les mœurs du temps où vivoient ces Artiſtes, moins de cette urbanité nationale, d'après laquelle nous portons la plupart de nos jugemens, peut-être moins de réunions entre ceux qui exerçoient les Arts; car ces réunions qui ont des inconvéniens ont auſſi des avantages, puiſque, par la communication des lumières & par l'émulation, elles élèvent les idées de l'Art; la plupart des Artiſtes qui ſe ſont diſtingués dans cette Nation, nés avec des diſpoſitions naturelles pour l'imitation, guidés par les ouvrages de quelques autres Artiſtes d'un même genre, ou enfin par la vue d'une *Nature piquante*, ſe ſont livrés ſans aucune contrainte à leur penchant, ils peignoient ſouvent ſans ſortir de la maiſon bourgeoiſe ou champêtre qui les avoit vus naître: ils vivoient dans des mœurs ſi ſimples, qu'elles dégénéroient ſouvent en mœurs groſſières; ils peignoient les objets *bas*, que ces mœurs occaſion-

nent. Les uns repréſentoient donc la maiſon ou la boutique paternelles; les autres leurs animaux domeſtiques, la taverne où ils alloient prendre quelque diſſipation; ils copioient les ſcènes dont ils y étoient témoins, & les plus piquantes à leurs yeux étoient celles où les paſſions avoient le caractère frappant des mœurs que j'ai déſignées.

Leurs tableaux offrent en conſéquence des noces, des fêtes ou des foires de Village, des orgies, des intérieurs de ménage, & les Acteurs dont ils ont peuplé ces ſcènes, expriment la joie naïve, l'amour, la jalouſie & la colère, preſque ſans aucune nuance de civiliſation, ou exaltées par des liqueurs d'une fermentation ſourde, ou participant de l'ivreſſe: ils peignoient enfin la Nature dans l'état où elle s'offroit le plus fréquemment à leurs regards.

Au reſte, ces mêmes Artiſtes, patiens dans leurs travaux, propres dans leurs opérations, excellens copiſtes des formes, des caracteres qu'ils ne ſe donnoient pas toujours la peine de choiſir & de la couleur qui eſt toujours belle, lorſqu'on l'imite bien, étoient peut-être loin de penſer que leurs tableaux, tranſportés avec profuſion chez une Nation qui ſe pique de délicateſſe de goût, deviendroient en même temps l'objet d'une admiration pouſſée à l'excès, relativement à la perfection de l'Art, & l'objet d'une orgueilleuſe dériſion, relativement aux mœurs, ils ne pouvoient guère en effet avoir l'idée de ces hommes riches & voluptueux qui devoient un jour regarder ces tableaux comme objets de luxe, & qui, d'après ce même luxe, devoient comparer leurs palais avec des intérieurs qu'ils regardent comme *bas*, ſouvent parce qu'ils en redoutent le ſouvenir, leurs habillemens recherchés avec les vêtemens négligés des Villageois qui vivoient, il y a un ſiècle, dans un pays uniquement voué à l'induſtrie; enfin, leurs paſſions polies, avec celles qui cédoient ſans effort aux mouvemens de la Nature.

Ce qu'on a droit de reprocher plus juſtement à quelques-uns de ces célèbres Artiſtes, c'eſt qu'ils ſembloient ſe plaire à charger avec une ſorte d'affectation, ou à imiter au haſard une ſimplicité groſſière. Le choix qu'ils ſavoient ſi bien faire des plus piquans effets du jour, d'un ſite plus heureux qu'un autre, d'un arbre, d'une vache, d'un aſpect agréable, devoit naturellement s'étendre à l'expreſſion & aux caractères, & les empêcher de défigurer & de dégrader trop l'eſpèce humaine dont ils faiſoient partie.

Mais on peut obſerver que l'imitation de l'expreſſion conduit plus facilement à l'exagération que l'imitation de la Nature inanimée.

En tout, ces Artiſtes, ſi eſtimables à pluſieurs égards, étoient ſi loin du beau idéal, qu'ils ſont excuſables; mais les nôtres devroient s'écarter plus qu'ils ne le font de ce qui les entoure, pour ſe rapprocher de la Nature ſimple.

Il exiſte un juſte milieu, perfection de tous les temps & de tous les pays, qui eſt, pour la perfection des Arts, ce que la ſimple raiſon eſt pour le bonheur des hommes.

Jeunes Élèves, vous direz ſans doute que ces réflexions vous inſtruiſent moins que celles qui s'appliquent plus eſſentiellement à l'Art que vous étudiez. Eh bien! liſez celles qui ſuivent avec plus d'attention, quoiqu'elles aient encore quelque teinte de moralité.

Si vous peignez habituellement dans l'état de civiliſation où vous êtes, des objets *bas*, on ſera en droit de penſer que votre ame y eſt tellement entraînée, que ce caractère lui appartient plus qu'aux objets que vous repréſentez.

Si vous ne vous y laiſſez aller que par circonſtance, craignez d'en contracter l'habitude. Si les objets que nous rencontrons trop ſouvent & les hommes que nous voyons habituellement influent ſur nous au point de nous dénaturer, jugez de l'aſcendant d'une occupation méditée & fixée à des objets *bas*, *ignobles* & *vils*.

L'habitude du grand, du noble, de ce qui eſt élevé, peut bien quelquefois égarer, en conduiſant le talent à l'exagéré & l'eſprit à l'orgueil; mais, prix pour prix, ce genre d'égarement eſt plus excuſable que l'autre.

Et quant à la puiſſance de l'habitude, l'homme qui lève trop ſouvent ſa tête, peut choquer ſes ſemblables par un air de domination; mais celui qui ſe laiſſe aller & s'abandonne, finit par ramper, & devient alors mépriſable ou ridicule.

BATAILLE, (ſubſt. fem.) Il ſeroit à propos que la lecture de l'article GENRE précédât celui-ci. La tranſpoſition dans l'ordre des idées, inévitable par l'ordre des lettres, eſt un inconvénient attaché à la forme de Dictionnaire; auſſi cette forme d'ouvrage n'eſt-elle pas ſans doute la plus parfaite; mais elle convient mieux que toute autre au plus grand nombre, & dans le deſſein de répandre les notions des Sciences & des Arts, au riſque qu'elles ne ſoient pas parfaitement méthodiques, on peut avoir raiſon de préférer aujourd'hui ſur-tout une collection d'articles à des traités complets, dont l'importance devient trop impoſante même pour le grand nombre des hommes.

Peindre des *batailles* eſt regardé dans l'Art dont il eſt ici queſtion, comme un genre particulier. Il ſeroit peut-être difficile d'en donner de bien ſolides raiſons.

Que repréſente, en effet, le tableau qu'on appelle *tableau de bataille*? des hommes en mouvement, des actions, des paſſions, des caractères. Ces objets ſont préciſément ceux dont s'occupe le Peintre d'Hiſtoire. En effet, la force, l'adreſſe, la valeur, l'intrépidité, le mépris de la mort, celui de la douleur plus difficile encore, la généroſité qui pardonne, la réſignation qui ſe dévoue & la patience courageuſe qui ſouffre ſans

ſe

le plaindre ; enfin, une infinité de mouvemens, qui élèvent l'homme au-dessus de lui-même, se rencontrent dans les circonstances qu'occasionnent des combats, & ces mouvemens, ces expressions, ces actions appartiennent spécialement aux Peintres d'Histoire. Les *batailles* d'Alexandre, celles de Constantin ont offert à des Peintres d'Histoire célèbres ces richesses si favorables à leur Art.

On croiroit volontiers que c'est la vanité des Princes belliqueux qui auroit créé cette classe ou ce genre, & qui auroit destiné des Artistes à ne s'occuper exclusivement que de peindre ces combats & ces victoires, objets exclusifs de leur penchant.

Si, pour le malheur des hommes, tous les Princes se livroient à cette fureur meurtrière, il y a apparence que les Peintres de *batailles* seroient les premiers Peintres de toutes les cours & les plus récompensés des Artistes, comme les Flatteurs sont les plus favorisés des Courtisans.

Voyons cependant si le *genre des batailles* mérite de s'approprier exclusivement tous les travaux d'un Artiste. Ce dévouement pourroit être autorisé si les Artistes qui embrasseroient ce *genre* se dévouoient à aller faire, d'après nature, les études nécessaires ; mais on peut penser que cette condition périlleuse réduiroit les Peintres de *batailles* à un aussi petit nombre que seroit celui des Rois conquérans & guerroyeurs, s'ils étoient obligés de se battre perpétuellement les uns contre les autres.

C'est à l'aide du secours, plus facile & moins dangereux de l'imagination, que presque tous les Peintres de *batailles* se forment, & par-là, on doit penser qu'ils sont presque tous Peintres de *pratique*. Cependant, cette assertion n'est pas exclusive. Il a existé & il existe encore des Peintres de ce genre, qui ont fait leurs études d'après nature, qui ont dessiné des scènes sanglantes dans lesquelles, par état, ils se trouvoient Acteurs *.

On peut observer, en général, que les représentations de ces scènes ne semblent plaire qu'en raison de l'horreur qu'elles excitent, parce que les hommes ont du plaisir à être remués par des objets extraordinaires & des accidens ou des circonstances périlleuses, sur-tout lorsqu'ils n'y sont pas exposés. D'ailleurs les spectateurs de ces scènes pittoresques, aussi peu instruits la plupart que les Artistes qui les peignent, veulent principalement voir du sang versé par torrens, pour me servir de l'expression des Poètes : ils veulent des mouvemens d'une violence extrême, des blessures affreuses, des chûtes, des expressions convulsives, des cruautés, des barbaries, des frayeurs, des intrépidités incroyables, comme elles le sont dans les récits des Poètes & dans les Romans de Chevalerie. Les curieux de ces sortes d'ouvrages, devenus Héros à peu de frais, ne trouvent jamais les périls qu'on leur peint assez grands, & de leur côté, les Peintres, qui n'ont pas vu seulement une escarmouche, s'excitent à renchérir sur les désirs de leurs Amateurs, & exagèrent tellement les actions, les mouvemens, les expressions, qu'ils découlent les membres & estropient leurs combattans avant qu'ils soient frappés, ou qu'ils ayent éprouvé la moindre chûte.

Dans un grand nombre de *tableaux de bataille*, les chevaux ne sont pas mieux traités que ceux qui s'en servent ; les victorieux n'ont guère plus d'avantage que les vaincus, & la plupart pourroient être réformés ou mériteroient les invalides, avant que d'avoir combattu.

La couleur & la touche ne sont pas à l'abri du chimérique qui règne assez ordinairement dans ce genre.

Les combats, représentés par Raphaël, Jules Romain, Le Brun sont plus conformes aux grands principes dont on ne doit s'écarter dans aucun genre & sous aucun prétexte. On voit dans ces grandes compositions, ainsi que dans les Triomphes qu'ils ont peints, des dispositions sages, quoique les détails soient pleins de feu ; des mouvemens vrais & vraisemblables, quoique violens & animés ; une couleur qui peut bien & qui doit même être altérée par la poussière & la fumée ; mais qui conserve & rappelle la vérité des teintes locales.

En rendant justice à ces belles compositions, on doit cependant avouer que quelquefois la fougue d'un Artiste peut plaire au Spectateur qui n'a pas de connoissances approfondies, qui d'ailleurs se prête aux espèces de conventions établies & court au-devant des émotions, en regardant un *tableau de bataille* ; ce tableau, quoique peu conforme à l'exacte vérité, rappelle des idées de valeur & de force, de douleur & d'intrépidité.

Mais lorsqu'il s'agit de prendre les intérêts d'un des plus beaux Arts qu'ayent inventé les hommes, on doit dire que ces grandes scènes & ces grandes passions demandent pour être représentées les plus grands talens & les lumières *artielles* les plus étendues ; & qu'au fond, quelques détails, quelques accidens malheureux de ces sanguinaires Tragédies sont assez peu intéressans, lorsqu'ils n'offrent qu'un petit nombre des beautés ou des perfections qu'on a droit d'exiger de la Peinture.

Aussi voit-on que les tableaux qui représentent quelques Houzards occupés à se massacrer, ouvrages qui semblent la plupart imités les uns des autres, ne sont admis qu'en très-petit nombre dans les Collections ; & ce qui apprécie encore plus exactement leur mérite, c'est qu'il en est bien peu qui puissent servir d'études vraiment utiles aux jeunes Artistes.

Vous, Artistes ou Amateurs, qu'enthousiasme

* M. le Paon.

le feu que vous appercevez dans une rencontre peinte par Bourguignon ; après ce premier & juste tribut, remarquez au moins que quelquefois cet habile Artiste, & sur-tout ses imitateurs, ne montrent une certaine fougue pittoresque qu'aux dépens des formes, du trait & de la vérité.

Quelque objet que vous représentiez, cette vérité des formes & de la couleur doit être votre base indispensable. Du rouge, du jaune, jettés par paquets & comme au hasard, ne ressemblent ni au feu du canon & de la mousqueterie, ni à aucun élément. Des chevaux, qui ne peuvent exister comme le Peintre les a créés, & qui ne pourroient se mouvoir avec les membres qu'il leur donne, ne sont point des chevaux, mais des animaux chimériques.

Enfin, indiquer n'est pas représenter ; car, par cette route, la Peinture deviendroit insensiblement un Art de désigner par des signes comme les Hiéroglyphes.

Si vous êtes donc entraîné irrésistiblement à peindre des *batailles*, allez dans les champs des combats, & observez-y de sang-froid les expressions & les accidens ; &, si cette manière d'étudier vous semble trop hazardeuse, étudiez au moins l'anatomie des hommes & des animaux, & ne perdez pas de vue, dans le feu de l'action, les principes du dessin & de la véritable harmonie.

B E

BEAU, (adject. pris subst.)

C'est un désir noble sans doute que de prétendre atteindre à des conceptions que l'on peut nommer *sur-humaines* ; mais plus les objets de contemplation sont profonds ou élevés, plus ils s'enveloppent de voiles qui les obscurcissent & nous les dérobent.

C'est par cette raison qu'il est difficile d'entendre clairement les Auteurs qui se sont occupés à démontrer un *beau* essentiel, absolu, hors de nous. La nature de l'homme est telle en général, que les efforts par lesquels, en poursuivant cette sublime abstraction, il cherche à s'échapper à lui-même, ne peuvent guères le conduire qu'à combiner des sensations ou des sentimens qui lui sont individuellement propres, avec les idées qui se trouvent répandues dans son pays & de son temps. En essayant donc d'offrir à mon tour, non sur un *beau* auquel je ne puis atteindre, mais sur ce qu'on nomme *beau*, quelques notions générales, faites pour se rapporter finalement aux Arts, je croirai m'être d'autant plus approché du but auquel je dois tendre, qu'on les trouvera plus simples, plus sensibles, & qu'en dernière analyse, elles paroîtront assez positives pour être adoptées par les Artistes : car les pensées du Peintre & du Sculpteur, quelques spirituelles qu'on puisse les désirer, n'ont cependant le mérite & l'existence qui leur conviennent, qu'autant qu'elles se montrent visibles & palpables.

Pour arriver à ce qui mérite le nom de *beau*, Platon * paroît indiquer de passer en revue tout ce qui ne l'est pas. Ce moyen dont il se sert pour tourner en ridicule le Rhéteur Hippias, tourmenteroit également la plûpart de nos lecteurs délicats & presque toujours fort pressés ; il conviendroit bien moins encore aux Artistes ; car s'ils vouloient l'employer sérieusement, il leur faudroit épuiser d'innombrables & rebutantes exclusions, avant de parvenir à des exceptions satisfaisantes ; mais lorsque dans une autre partie de ses sublimes ouvrages, le Sage, insistant moins sur la nature du *beau*, admet un certain penchant universel qui nous excite à le chercher, lorsqu'il appelle ce penchant *amour*, on peut, je crois, penser que, sans s'en appercevoir, le Philosophe redevient homme ; & qu'au fond, si le *beau* absolu n'a été pour Platon même qu'un être d'imagination, ce mot qui lui est échappé, ce penchant qu'il désigne par le moins effrayant de tous les termes abstraits, pourroit bien indiquer une route par laquelle on rencontreroit au moins quelques notions sur le *beau* humain : car un amour qui, comme l'assure Platon, cherche toujours & par-tout le *beau*, doit, en le trouvant, rencontrer le plaisir, & le plaisir qui n'exile pas ordinairement dans l'homme sans se rendre sensible & visible par l'expression des traits, des regards & de la physionomie entière, doit donner des indications assez positives (lorsqu'on observe bien) sur le *beau* dont il est l'effet.

Amour, *beauté*, *plaisir*, ** sont donc les élémens que je vais prendre pour base des notions auxquelles il est aisé de présumer que je ne me dirigerai point par des définitions pénibles & trop souvent incomplettes, mais d'après ce que la nature nous montre ou nous apprend sans effort ; &, si les hommes, en effet, peuvent s'accorder, ou du moins se rapprocher quelquefois, n'est-ce pas bien plus à l'occasion de ce qu'ils voyent & de ce qu'ils sentent à-peu-près de même, quoiqu'ils diffèrent souvent encore, que sur ce dont ils prétendent se convaincre mutuellement & qu'ils ne se démontrent jamais assez pour être parfaitement d'accord ?

En nous supposant donc, à l'occasion du terme qui nous occupe, Peintre observateur, si nous interrogeons, si nous interprétons les traits & les regards de celui qui, par un mouvement vrai & inspiré, accorde à quelque objet le nom de *beau*, nous appercevrons que le plaisir se peint dans sa physionomie, mais que, selon la nature de cet objet, c'est avec des nuances de contentement

* Dans le Dialogue intitulé *le Grand Hippias*.

** *Plaisir* est ici l'équivalent de *satisfaction*, comme le mot *amour* signifie un penchant actif & universel.

qui different aſſez dans l'expreſſion, pour qu'on puiſſe rapporter les unes particuliérement aux ſens, les autres au cœur, les autres à l'eſprit : d'où l'on eſt ſuffiſamment autoriſé à inférer, non-ſeulement qu'il eſt des eſpèces de *beau* deſirés & reconnus tels par ces diverſes facultés ; mais que ſans doute le *beau* reconnu tel par les trois facultés réunies dans leur deſir, comme dans leur contentement, ſeroit le plus eſſentiellement *beau* relativement à l'homme & à la ſource primitive d'une dénomination qui nous devient ſi chère, que, par une ſorte de beſoin de nous en ſervir, nous en faiſons ſans ceſſe des applications, en l'employant partiellement, figurément, par extenſions, par emprunt, & en la ſubſtituant enfin à pluſieurs mots, qui ſeroient plus propres à exprimer exactement nos idées.

Pour eſſayer de développer davantage ces premières notions, fixons ſur chacune des facultés dont il vient d'être queſtion, quelques ſuccinctes obſervations relatives au *beau*.

Une des plus intéreſſantes à l'égard des ſens, c'eſt que parmi les cinq dont nous ſommes doués, deux ſeulement (la vue & l'ouie) poſſèdent & exercent le droit de nous faire déſigner par le mot *beau*, les objets qui leur cauſent une ſatisfaction particuliere. L'odorat, le goût, le toucher, ne ſuggèrent pas dans leurs plus vives impreſſions, cette dénomination. Le parfum de la roſe ne reçoit pas le titre de *beau* ; les ſaveurs ne ſont jamais honorées du nom de belles, tandis que les couleurs, les formes & les ſons l'obtiennent. Les élémens que j'ai déjà préſentés, offrent une raiſon fort naturelle de cette différence ; en effet ſi le *beau* ſuppoſe eſſentiellement un mélange de ſatisfaction des différentes facultés, on conviendra que le goût & l'odorat ſont bien loin d'avoir avec l'eſprit & le cœur d'auſſi prochaines & intéreſſantes affinités que l'ouie & la vue. Mais le toucher ?... J'avoue, à cet égard, que le motif d'excluſion ne me paroit pas auſſi fondé ; car pour peu que nous nous obſervions attentivement, nous diſtinguerons dans ce ſens deux ſortes de fonctions, dont l'une que j'appellerai *le toucher commun*, habituellement machinal, inſtinctuel, paſſif, peut être juſtement dédaigné par le cœur & l'eſprit, mais dont l'autre, que je nommerai *tact*, pour le diſtinguer, eſt ſi clairvoyant, ſi prompt, ſi ſenſible, ſi intelligent enfin, que ſouvent l'eſprit & le cœur s'identifient, pour ainſi dire avec lui, pour ſentir & pour comprendre.

Au reſte, pour ne pas nous arrêter à des détails qui, ſans être certainement étrangers à notre ſujet, pourroient retarder cependant notre marche : examinons ſi les couleurs, les formes & les ſons peuvent recevoir des ſens privilégiés, le nom de *beau*, ſans le concours des autres facultés.

L'ingénieux Caſſel, fut bien tenté de le croire ; mais le clavecin nuancé, prouva contre ſon auteur, que chaque couleur en particulier, & par elle-même, ne ſeroit pas proclamée *belle*, ſi elle ne ſe préſentoit liée avec quelqu'idée, ou quelque ſentiment. Lors donc qu'il nous arrive de donner à une forme, à une couleur iſolée & à un ſon même, le nom de *beau* ; c'eſt que nous ſuivons, ſans nous en rendre compte & ſans nous appercevoir, des liaiſons & des affinités d'idées qui ne manquent point d'avoir leur effet au beſoin, comme on le voit dans la Chymie, à l'égard des ſubſtances qui ſe compoſent toutes ſeules.

Mais où ces liaiſons, ces relations pourroient-elles s'être formées, ſinon dans ce qui eſt du domaine de l'eſprit ou du cœur, c'eſt-à-dire, par quelques opérations, dont les organes ne ſont pas capables tous ſeuls, mais que l'eſprit & le cœur ne feroient pas non plus ſans eux ?

Auſſi nos ſens avec leurs impreſſions, notre eſprit avec ſes perceptions, & notre cœur avec ſes affections, forment-ils une communauté de biens (ſi l'on peut parler ainſi) qui peut s'altérer, mais jamais ſe rompre entierement, quelques efforts que ces aſſociés faſſent quelquefois chacun de leur côté, pour s'en affranchir ? Il eſt vrai qu'ils parviennent à s'en arroger de tems en tems des portions plus ou moins excluſives ; mais obligés de ſe ſoumettre habituellement à leur deſtin, ils reviennent bientôt à être tour-à-tour dominans, dominés, cauſe ou effet.

Quant à ces diſcours & à ces ouvrages, où ſi fréquemment nous établiſſons des lignes de démarcation, puſitives entre les ſens, le cœur & l'eſprit ; la raiſon, lorſqu'on s'en rapporte à elle, & qu'il s'agit de prononcer ſérieuſement, ſe garde d'approuver tout ce qu'elle veut bien nous laiſſer dire, & elle eſt à cet égard, à peu près, comme les gouvernantes ſagement indulgentes, qui, ſans tirer à conſéquence, laiſſent en ſourdine, les enfans ſe cruire, tantôt meres, tantôt filles, tantôt maîtreſſes & tantôt ſervantes.

D'après ces mutuels échanges & cette ſociété ſi bien établie, il devient néceſſaire que les objets qui comportent d'être nommés *beaux*, ayent des qualités propres à produire auſſi des mélanges de plaiſirs, & que le Peintre obſervateur apperçoive à leur occaſion, ſur la phyſionomie de ſon modèle, ces ſatisfactions heureuſement doſées, objets déſirés de l'amour, que Platon nous dit occupé ſans ceſſe, en ſes trois qualités ſans doute, d'organique, de ſentimental & de ſpirituel, à les chercher. Auſſi ſuppoſons que l'eſprit du modèle que nous avons le deſſein d'obſerver, s'aviſe de s'attacher, à l'excluſion du cœur & des ſens, à un *beau* purement intellectuel, & interrogeons alors notre Artiſte, il nous dira l'embarras que lui donne une phyſionomie devenue vague, diſtraite & toujours d'autant moins ſignificative, que l'eſprit ſera un plus grand divorce avec ſes aſſociés. Il avouera qu'il ne diſtingue plus ſur les traits qu'un certain caractère admiratif qui ne lui offre point du tout l'expreſſion qu'il cherchoit celle que,

doit produire l'idée du *beau*, celle enfin, qui peut rendre intelligible l'intention de son ouvrage. Alors nous penserons avec lui que le contemplateur, dont l'esprit admire un *beau* abstrait, feroit mieux de substituer au mot *beau*, le mot *merveilleux*, *sublime*, ou d'autres qui auroient convenu à sa pensée, & que cette substitution de terme ressemble à celle que se permet dans des contemplations moins élevées, l'amant qui tout aussi improprement appelle *merveilleux*, *sublime* ou *celeste*, l'objet qu'il trouve *beau*.

On peut donc, en observant l'expression de la physionomie de l'homme, éclaircir quelques-unes des obscurités produites par l'impropriété des termes dont il se sert; car les traits, & sur-tout les yeux, parlent souvent bien plus vrai & plus juste que les lévres. Le langage de l'expression formée par la seule nature, conserve sa droiture par sa promptitude, comme un corps lancé, garde sa direction par la rapidité de son mouvement. Aussi l'homme soumis à la contrainte ou à la réserve qu'exige l'harmonie de la société, n'a-t-il d'autre ressource pour remédier aux indiscrétions muettes des regards, des traits, & du sourire même, que d'entasser d'autant plus les mots exagérés & les réduplications, qu'il craint davantage de laisser voir ce qu'il pense, ou qu'il regarde comme plus important de paroître ce qu'il n'est pas.

Revenons à notre Peintre, & débarrassons-le du modele qui met en défaut son talent par des abstractions trop exclusivement spirituelles, mais offrons-lui un modèle occupé de ce qui appartient au sentiment. Craignons encore pour l'Artiste & pour nous, qui attendons de lui l'expression significative du *beau*, que ce nouveau modèle qui s'avise à son tour d'en confier la recherche uniquement à son cœur ne satisfasse pas le Peintre; car le *beau* sur lequel il se recriera, ce *beau* profondément sentimental, sublime ou céleste de quelques-uns de nos romans, de nos conversations si délicates, ce *beau* extatique, qui a été & qui sera sans doute encore l'objet d'égaremens & de délires religieux, feroit retomber l'Artiste dans les mêmes embarras où l'avoient jetté les contemplations philosophiques; à moins que, pour se tirer de peine, en supposant quelqu'affinité secrette que le cœur se garde bien d'avouer, il ne s'autorisât de l'exemple du Bernin, à qui l'on pardonne en effet ce qu'il a mêlé d'humain (faute de pouvoir mieux faire sans doute) aux ravissemens célestes de Sainte Thérèse. S'il étoit donc philosophiquement vrai que le cœur, malgré ses prétentions & ses dédains pour les sens, eût plus de difficulté à s'en séparer que l'esprit, nous nous trouverions conduits à conjecturer que le *beau* pourroit bien mériter plus réellement ce titre, d'après un mélange de satisfactions organiques & sentimentales, que d'après un mélange où l'esprit entreroit trop à l'exclusion du cœur; mais cette conjecture même ne sera qu'appuyer mieux les élémens dont il résulte que le *beau* le plus effectif, le plus absolu pour nous, est celui qui produit les mélanges les plus complets des satisfactions organiques, sentimentales & spirituelles; que l'effet de ce *beau* est le plus universellement senti, que l'expression en est aussi la plus généralement uniforme, la plus clairement significative, & la plus propre enfin à être saisie par l'Artiste.

D'après ces élémens tirés de la nature, & appuyés par l'Art, où découvrirons-nous mieux le *beau* primitif & universel pour l'homme, que dans l'espèce humaine, qui, divisée par la nature, conséquemment à ses destinations, en deux genres à la fois assez semblables & assez différens, est non-seulement plus propre qu'aucun autre objet à produire tous les contentemens que la nature de nos facultés leur rend nécessaires, mais à exciter & entretenir ce penchant, ce desir du *beau*, qui de tout tems a été nommé *Amour*, & qui semble être venu au secours de Platon, dans ses méditations philosophiques, sur l'objet dont nous nous occupons?

C'est donc dans son espèce, & de genre à genre, qu'avant tout autre objet, l'homme paroit avoir toujours puisé l'idée primitive du *beau*: c'est-là qu'excité principalement à le chercher, il le rencontre, qu'il le proclame le plus authentiquement, & c'est d'après les idées qu'il en emprunte, qu'il applique le mot *beau* à une infinité de nuances de ses satisfactions.

En effet, pourrions-nous nous assurer qu'un homme abandonné dès sa plus tendre enfance, dans une isle absolument inhabitée, pût avoir non-seulement une véritable & complette idée du *beau*, mais qu'il créât même ce mot, & en fit des applications? son visage auroit-il jamais l'expression qu'il doit produire? le desir de le chercher, pourroit-il naître, & le sentiment n'existant point, l'idée du *beau* seroit-elle complette? d'un autre côté, un aveugle & sourd de naissance, peut-il avoir une idée juste du *beau*?

Mais je sais que ces sortes de questions, appuyées sur des suppositions, ne peuvent résoudre des doutes, puisqu'elles ne permettent pas l'observation. Eh bien! observons l'homme tel qu'il est sous nos yeux, en commençant par le premier âge, car c'est la seule ressource que nous laisse l'état social, pour démêler quelques idées primitives. Qui n'est pas à portée de remarquer que l'enfant qui reçoit & adopte le mot *beau*, avant qu'il soit possible qu'il y attache la moindre idée, est ensuite induit à s'en servir, comme un équivalent aux mots enfantins, par lesquels on lui a fait désigner ce qui l'amuse le plus, ou ce qui flatte davantage l'organe de son goût? Qui n'a pas le souvenir d'avoir appris, comme une leçon, à placer le mot *beau* conformément aux conventions usuelles, & sur-tout à l'usage & à l'habitude de ceux qui nous approchoient le plus? Aussi l'enfant, comme il a nommé *beau* son joujou, nomme de même ce

qui plaît à ſa bonne ; & l'on voit que juſque-là rien n'a fait naître véritablement en lui l'idée du *beau* ; mais l'eſprit & le cœur ſur-tout ſe mêlent enfin de ſon éducation à cet égard, & ſes facultés, à meſure qu'elles ſe développent, & qu'elles forment une aſſociation plus étroite & plus amicale, éprouvant davantage le deſir des ſatisfactions qui leur ſont deſtinées, s'éclairent mutuellement & dirigent la langue de l'enfant, ſur-tout aux approches de l'adoleſcence, à appliquer avec quelqu'intention, le mot *beau*. Il avoit appellé ſa maman *belle*, d'après l'ordre qu'on lui en avoit donné ; ſa ſœur lui paroît plus belle d'après des convenances & des relations qui le frappent. Quelques jeunes compagnes de ſes jeux, donnent bientôt lieu à des perceptions plus diſtinctes, & les momens arrivent enfin, où il prononce *beau*, d'après une conſcience de ſes facultés réunies, & avec l'expreſſion qui convient à cette dénomination. C'eſt alors auſſi que ſe préſente à lui cette multitude d'applications propres ou figurées d'un mot qu'il inventeroit, s'il ne le trouvoit en uſage, & qu'il prodigue d'autant plus que la nature l'a plus deſtiné ſur-tout à cette exiſtence, que j'appellerai ſentimentale ; car c'eſt principalement d'après cette conſtitution qu'il proclamera *beau* plus fréquemment & avec une expreſſion plus ſignificative, tout ce qui produira pour lui des mélanges de ſatisfactions : & que veut dire autre choſe, cette invocation ſi connue, cette allégorie du Poëte philoſophe, qui, dans les beaux vers dont je rappelle ici la mémoire, ſemble avoir mieux ſenti la nature, qu'il ne l'a expliquée ? En effet, lorſque Lucrèce s'écrie : » o Vénus, aimable » fille de Jupiter, objet de l'amour univerſel ! » c'eſt vous qui répandez le mouvement & la vie : » le monde ſans vous ne ſeroit qu'un triſte déſert.» Ne ſemble-t-il pas que réſumant des élémens ſemblables à ceux que j'ai développés, il a porté ſes conſidérations juſques ſur l'homme triſtement iſolé, pour qui rien dans la nature ne ſeroit *beau*, parce qu'il ſeroit privé du premier principe de toute idée de la beauté ? Et lorſque le Poëte philoſophe ajoute : » votre préſence calme les vents, appaiſe » les orages, adoucit la férocité, produit les fleurs » & fait nos beaux jours. » Qui peut méconnoître les effets de cet épanouiſſement du cœur de l'homme qui, s'aſſociant avec les ſens & l'eſprit, produit l'idée du *beau*, & ouvre dans l'inſtant même les routes de toutes les extenſions de cette idée ?

Auſſi voyons-nous, en continuant d'obſerver le caractère de chaque âge, que dans celui où l'eſprit s'arroge des droits ſouvent trop excluſifs ſur le cœur, la phyſionomie de l'homme, devenu plus ſévere & plus réſervé dans les dénominations du mot *beau*, eſt à cet égard moins ſignificative, quelquefois même douteuſe, qu'elle n'offre ſouvent qu'une expreſſion de complaiſance, juſqu'à ce que l'homme parvienne à cette triſte époque de la vie, où les facultés, prêtes à diſſoudre leur ſociété, n'inſpirent plus le mot *beau*, que comme un reſſouvenir, une habitude, une convention, & c'eſt alors que Vénus ne répandant plus pour lui le mouvement & la vie, le relegue enfin & l'abandonne dans cette iſle déſerte, où les vents & les orages ne s'appaiſent plus par les charmes d'une Déeſſe ; où les jours & les fleurs n'étant plus *beaux* de ſa beauté, ne produiſent que quelques ſatisfactions partielles, & le ſouvenir preſqu'effacé de ce qu'ils étoient au printems de la vie.

C'eſt ainſi que les ſaiſons de l'homme, & ſi nous obſervons plus finement encore, celles même de chacune de ſes années, modifient en lui les impreſſions du *beau*, comme preſque toutes ſes autres idées ; mais ce n'eſt pas ſeulement la jeuneſſe & le printems qui influent ſur les modifications dont le *beau* eſt ſuſceptible ; la ſanté, la maladie, le bonheur, le malheur, les loiſirs, les travaux partagent cette influence. Le *beau*, direz-vous, n'eſt donc plus qu'une idée abſolument relative, que chaque individu a droit de regarder comme perſonnelle & arbitraire. Cette induction eſt naturelle, & cette opinion du *beau* exiſte dans la plupart des hommes en particulier ; mais le droit que chacun croit avoir de décider ainſi, eſt cependant ſi mal aſſuré, ou ſi peu honorable, que les hommes le déſavouent auſſitôt qu'on les interroge enſemble, ou qu'ils parlent & écrivent publiquement ſur cette matière. C'eſt qu'il s'établit parmi les hommes raſſemblés, ſurtout à l'époque où les ſociétés s'inſtruiſent & s'éclairent, un tribunal auquel ſe ſoumet en dernier reſſort le droit d'opinions, que chaque homme s'attribue en particulier ; & comme chacun des membres d'une ſociété ſacrifie des portions de ſes volontés naturellement abſolues, au maintien de celles qui ſont plus importantes à conſerver, de même il ſe ſoumet à regarder publiquement comme mal fondées & abuſives les opinions qu'il n'oſe défendre au tribunal de l'opinion publique. C'eſt à ce tribunal que le *beau* retrouve une exiſtence univerſelle, & qui devient la baſe de tous les Arts libéraux.

L'eſprit des ſociétés, ou plus généralement encore l'eſprit humain cultivé, eſt le réſultat des ſenſations, des ſentimens & des conceptions d'un grand nombre d'hommes ; & cette eſpèce d'être ſingulier, puiſqu'on peut dire qu'il eſt collectivement abſtrait, ſe montrant, par une conformité des loix de la nature, ſujet à des progreſſions ſemblables à celles des âges & des ſaiſons, nous fait penſer qu'il a ſon enfance, ſa jeuneſſe, ſon âge mûr & ſa décrépitude. C'eſt dans l'époque où il paſſe, de la jeuneſſe à la virilité, qu'il établit ſur une infinité d'objets & ſur le *beau* entr'autres, des loix auxquelles ſont forcés de ſe ſoumettre, & les erreurs de l'ignorance, & le deſpotiſme de la perſonnalité, & les égaremens du caprice, & les variations phyſiques & morales qui gouvernent les

hommes ; parce que l'observation, l'expérience, les connoissances approfondies & les sciences exactes enfin, soutiennent & appuient incontestablement ces loix. Les rédacteurs de ces loix sont les hommes de génie qui, en petit nombre, les consacrent dans des écrits immortels ; & c'est lorsqu'elles ont été ainsi promulguées, qu'elles passent de générations en générations, de sociétés en sociétés.

Jettons un dernier coup-d'œil sur ces développemens, en les appuyant par l'observation.

Ces peuplades que nous nommons *Sauvages*, premiers germes des sociétés les plus civilisées, sont collectivement à l'égard du *beau*, ce qu'est l'enfant dans son premier âge. Les facultés de ceux qui les composent étant peu exercées sur les comparaisons des objets, sur les rapports des formes, des mouvemens, des proportions de chaque objet avec sa destination, n'ont encore formé, pour ainsi dire, que quelques associations de rencontre. Aussi quelques satisfactions isolées & partielles leur suffisent. Les organes attachés au plus nécessaire, l'esprit resserré au plus indispensable, le sentiment endormi qui n'a que quelques instans passagers de réveil, sont alors aussi loin qu'ils peuvent l'être de cette autre extrémité, où, trop actifs, ils s'égarent dans les abstractions. Il existe bien quelques préférences, mais elles sont décidées par une sorte d'instinct ; les satisfactions en paroissent également instinctuelles. Elles ne sont point encore susceptibles d'être assez liées, assez fondues ensemble, pour donner lieu à l'amour développé du *beau*, pour exciter vivement & avec suite à sa recherche ; & non-seulement son idée peut être regardée comme n'existant pas réellement encore, mais le mot même qui l'exprime doit naturellement manquer dans la plus grande partie des idiomes de ces sociétés naissantes.

Mais sans m'attacher à suivre les progressions qui s'opèrent tôt ou tard, il vient un temps où se développent & l'amour & l'idée du *beau*. Le mot qui doit l'exprimer se place enfin au nombre des mots qui, dans chaque langage & pour chaque nation, est le dépot authentique des progrès de son esprit ; & c'est, comme je l'ai dit, à l'époque des plus parfaits développemens, que le *beau* proclamé, non par l'individu, mais par la voix des nations & des peuples, fonde ses titres sur les lumières, c'est-à-dire, sur les observations comparatives, sur le rapport de la plus parfaite convenance entre les objets, quels qu'ils soient, & leurs destinations, sur ce complément enfin de satisfactions, dont l'existence & l'expansion de nos facultés établissent en nous le désir ou l'amour.

Il s'établit donc, sur-tout relativement à nos Arts, un *beau* que combattroit vainement l'opinion particulière, parce que si elle usoit de toutes ses ressources pour l'attaquer, l'Art lui opposeroit des démonstrations empruntées des sciences les plus positives, ou des connoissances les plus évidentes, telles que les proportions anatomiques, la relation obligée de ces proportions aux usages, les loix invariables du mouvement & de la pondération qui autorisent & justifient les idées du *beau* relatif aux sens, comme les convenances inaltérables, fondées sur la nature de l'homme & des choses, établissent le *beau* sentimental & moral, & comme les raisonnemens portent jusqu'à la conviction le *beau* spirituel.

Pour résumer, le *beau* en général est donc relatif à chaque individu, quoique toujours fondé sur des mélanges de satisfactions des sens, du cœur & de l'esprit. Le *beau* regardé abstractivement, mais cependant plus positif & moins arbitraire, est relatif aux développemens * des facultés & des lumières des hommes réunis. Il devient objet d'un sentiment qui domine toutes les opinions particulières ; il flatte alors les sens, il touche le cœur, il charme l'esprit des hommes qui participent aux progrès des siècles éclairés. Ce *beau*, qui parvient à être non-seulement vu, senti, mais démontré, est le but où tend, lorsqu'il n'a plus de bandeau, cet amour dont parle Platon, cet amour, consolation des hommes, source de leurs plus véritables jouissances, enfin but & soutien de nos Arts libéraux.

Je dois m'arrêter à ces notions élémentaires. Les détails demanderoient un ouvrage, dont au moins cet article peut indiquer le plan & la marche.

Je me rapprocherai à l'article du mot BEAUTÉ, plus que je n'ai fait dans celui-ci, des Arts que ce Dictionnaire a principalement pour objet ; mais continuant d'élever les idées du *beau* & de la beauté artielle, je vais premièrement parler aux Élèves du *beau*, nommé *idéal*, qui, dans la Peinture & la Sculpture, est non idéalement, mais sensiblement la perfection de la beauté.

BEAU IDÉAL, (subst. masc.) Le mot *idéal* présente plusieurs sens dans la langue générale. On entend par projet *idéal*, un projet à-peu-près chimérique. Cet homme, dit-on quelquefois, est bien *idéal*, pour signifier qu'il forme un nombre de projets extraordinaires, & le sens du terme dont il s'agit n'est pas alors une louange.

Un obstacle *idéal* est un obstacle qui n'a pas de réalité, ou qui présente peu de vraisemblance ; enfin, des vertus & des perfections *idéales* sont, dans un autre sens, des attributs, des qualités portés à des degrés si éminens, qu'on est tenté de croire qu'il n'en existe pas de modèles.

C'est ce dernier sens qui s'approche le plus de ce qu'on a eu dessein de faire signifier au mot *beau idéal* & *beauté idéale* dans le langage de la Peinture.

* M. Panckoucke, l'éditeur de cette nouvelle Encyclopédie, a fait, à ce mot, une petite Dissertation sur le *beau relatif aux lumières* qui s'établissent parmi les hommes civilisés, & ce principe est aussi vrai qu'il est philosophique.

C'eſt enfin cette ſignification que quelques Artiſtes célèbres, ainſi que quelques Auteurs, ont cherché à développer, en écrivant ſur les Arts.

Ils ont conçu plus ou moins clairement une *perfection idéale*. Remplis de leurs idées, ils ont cherché à les tranſmettre même à ceux qui ne ſont point initiés dans les myſteres des Arts; mais la plupart des explications, manquant d'une clarté difficile à obtenir en effet, lorſqu'il s'agit de perfections abſtraites, ſont à la portée de très-peu d'Artiſtes, & ne ſont point compriſes par ceux qui n'exercent point les Arts.

Il eſt arrivé cependant que les charmes d'une élocution animée ou ſéduiſante, & la chaleur communicative de l'enthouſiaſme, ont fait imaginer quelquefois qu'on voyoit aſſez clairement ce qu'on entrevoyoit à peine, & que l'on concevoit ce dont on ne pouvoit cependant pas bien tranſmettre l'idée à d'autres; il reſte donc encore des obſcurités ſur ce que l'on doit entendre généralement par le *beau idéal*, & je vais eſſayer de m'exprimer, ſur cet objet, de manière à être compris par ceux qui pratiquent & par ceux qui ne pratiquent pas les Arts.

Le *beau idéal* eſt aujourd'hui, à notre égard, la réunion des plus grandes perfections que puiſſent offrir partiellement certains individus choiſis.

Si l'on veut concevoir le *beau idéal* d'une manière plus relative aux idées qu'avoient les Artiſtes Grecs vers le ſiècle de Périclès, il faut imaginer le beau tel qu'il exiſteroit, ſi la Nature formoit ſes productions & l'homme ſur-tout, avec le choix le plus exquis, avec toutes les perfections générales & particulieres dont ſe trouvent ſuſceptibles les formes & les mouvemens qui lui ſont preſcrits, en y joignant les relations viſibles que ces formes & ces mouvemens peuvent avoir avec les affections ſentimentales les plus ſpirituelles, les plus élevées & les plus parfaites.

Je vais rendre cette explication plus intelligible en la développant.

On diſtingue trois ſortes d'imitations dans les Arts du deſſin; l'imitation ſervile des objets tels qu'ils s'offrent à l'imitateur; l'imitation des objets que l'imitateur choiſit & préfere; enfin l'imitation qui réunit les parties les plus parfaites d'un grand nombre d'objets choiſis.

La premiere de ces imitations (qui certainement eſt la moins *idéale* de toutes) eſt celle par laquelle l'Art commence toujours à s'eſſayer.

La ſeconde appartient aux progrès de l'Art.

La troiſième eſt un degré ſurminent auquel l'Art ne peut être élevé & ſoutenu que par le concours d'un nombre de cauſes actives & puiſſantes dont j'ai déja parlé dans le Diſcours Préliminaire & à l'article ART, mais qu'il eſt indiſpenſable que je rappelle ici en peu de mots.

Ces cauſes ſont une température favorable aux développemens phyſiques & moraux; l'art de tranſmettre, à l'aide de l'écriture, des idées & des lumières, & l'aſcendant des grandes inſtitutions, aſcendant prodigieux, puiſqu'il éleve l'homme au-deſſus de lui-même, c'eſt-à-dire de la perſonnalité, & qu'il porte, à l'aide de l'enthouſiaſme & de l'amour de la gloire, les vertus, ainſi que les Arts, à des perfections ſublimes & en quelque façon ſurnaturelles.

Ces ſentimens ſe ſont démontrés, parmi les Grecs, à l'occaſion du patriotiſme & de l'héroïſme. Une Mythologie favorable aux Arts & propre à ſe lier intimement avec les inſtitutions que je viens de nommer, rapprochoit les Héros des Dieux, &, par une deſinée *idéale*, faiſoit paſſer des mortels à cette nature qui eſt ſi élevée au-deſſus d'eux.

Les Arts nourris de ces idées, les Artiſtes occupés ſans ceſſe à repréſenter des Dieux & des Héros, ſe trouvoient entraînés à exprimer, ſous les apparences les plus parfaites, des formes humaines, pour ainſi dire diviniſées, la perfection ſublime que nous nommons *beau-idéal*.

Ce genre de beauté n'ayant plus les mêmes baſes, ne peut, comme on le voit, nous inſpirer généralement les mêmes idées, & c'eſt de-là que nait la difficulté d'atteindre à la même perfection que les Anciens, & de s'exprimer ſur cet objet de manière à être entendu de tout le monde.

Je dois, relativement à la forme de cet ouvrage, me borner à ces explications ſommaires ſur le *beau idéal*. Décrire éloquemment les impreſſions qu'il produit, eſt inutile aux ames éclairées. Qu'elles éprouvent une ſeule de ces impreſſions, bientôt elles les connoîtront toutes. Car un ſentiment inſtruit plus que toutes les exclamations, les deſcriptions & les éloges; & ceux qui n'auroient pas dans leur ame le germe des idées que je viens d'expoſer, ne ſeroient entraînés par l'éloquence du diſcours que comme des aveugles qu'on fait courir, & qui s'arrêtent auſſitôt qu'on ne les contraint plus de marcher. Je finirai par adreſſer, ſuivant une coutume, aux Artiſtes & ſur-tout à la jeuneſſe des Arts, quelques obſervations raiſonnées qui peuvent leur être utiles.

Ne vous livrez pas, dans vos premières études, à des idées trop abſtraites ſur la perfection; elles nuiroient à de véritables & ſolides progrès, parce que, dans la jeuneſſe, l'imagination n'eſt pas encore en état de produire des fruits parfaitement organiſés. Une ſurabondance précoce peut épuiſer le génie naiſſant, comme des abus prématurés de nos forces altèrent notre conſtitution.

Vous perdrez, en pourſuivant des beautés trop difficiles à ſaiſir, un temps précieux pour les études méthodiques qui vous ſont indiſpenſables. Elles doivent marcher les premières; enfin vous riſquez de prendre, en cherchant l'*idéal* avant le *poſitif*, des routes où vous reſteriez égarés pour toujours.

Si vous obſervez donc, dans vos premiers de-

Digitized by Google

firs de succès, les chefs-d'œuvre antiques, & si vous y entrevoyez la beauté *idéale*, suspendez votre crayon, & admirez avec le respect religieux qu'impose le sublime des textes sacrés. Craignez sur-tout, craignez ceux qui commentent ou paraphrasent.

Si vous êtes ravis d'admiration en regardant & en dessinant l'Apollon antique, si votre ame est saisie de l'expression céleste qui s'y joint à toutes les beautés des formes; que vous serviroit qu'un des plus célebres enthousiastes du *beau idéal* & de l'antiquité vous dit : « L'idée de la » beauté est comme une substance abstraite de » la matière par l'action du feu, comme un es- » prit qui cherche à se créer un etre à l'image » de la première créature raisonnable, formée par » l'intelligence de la divinité ».

Entendrez-vous ce langage d'un homme* digne d'ailleurs de la plus grande estime par ses connoissances, son érudition & son desir d'inspirer ce qu'il ressentoit à la vue des chefs-d'œuvre antiques? non sans doute. Craignez donc de perdre, à le comprendre, le temps que vous devez employer à sentir & à pratiquer; mais gardez-vous également de vous jetter dans une extrémité trop opposée; gardez-vous de tourner en dérision ce qui a rapport à la beauté *idéale*; vous vous verriez entraîné si rapidement à l'imitation de la nature vulgaire, plus facile à saisir, que vous croiriez peut-être enfin le choix même peu nécessaire; vous descendriez d'une perfection trop élevée pour vous, à un mérite trop inférieur même à vos forces, & ce seroit un égarement plus blâmable que celui que vous vouliez éviter.

C'est dans le choix comparatif que consiste la perfection moyenne, qui malheureusement suffit à nos idées *artielles* modernes; mais par le choix délicat, par le choix le plus parfait, vous vous rapprocherez au moins du sublime. N'éteignez donc pas un desir d'élévation qui soutiendra votre talent à la hauteur de votre ame, & que par l'émulation des succès, par l'étude des beautés qu'ont atteint les plus célebres Artistes, par une secrette inspiration enfin, vous sentiez que le sublime, bien qu'on le nomme *idéal*, n'est pas chimérique.

Après vous être exercés de bonne heure & long-temps à l'imitation des modeles qui vous sont offerts par vos maîtres, premièrement sans autre but que d'imiter exactement, exercez-vous par des comparaisons fréquentes & méditées, à apprécier & à choisir. Hasardez d'après l'appercevance de ce qui est plus ou moins beau dans vos modèles, de substituer aux parties dont vous n'êtes pas satisfait par l'idée plus élevée que vous prenez de la Nature, d'autres parties que votre sentiment appuyé de principes inaltérables, vous fera concevoir comme plus parfaites.

Donnez enfin, si vous avez reçu quelque étincelle du flambeau qui anima Homere ou Phidias, un essor libre à votre imagination, & élancez-vous vers le sublime.

Le génie peut seul diriger ce vol, & les avis qu'on tenteroit de vous donner en ce moment ressembleroient à ceux qu'Apollon donnoit à son fils : » Dirigez, lui disoit-il, votre char de ma- » nière à éviter les périls qui s'offriront à vous; » tnuderez quelquefois vos coursiers, pressez-les » à propos; craignez de vous égarer dans les » vastes espaces que vous voulez parcourir ».

C'étoit un Dieu qui instruisoit un jeune héros, & cependant le héros se perdit.

Pour offrir encore quelques notions & même quelques conseils à ceux qui se croient en droit de guider à leur gré, le crayon & le ciseau des Artistes, parce qu'ayant l'avantage de les employer, ils préfèrent des évaluations pécuniaires au talent & même au génie, je hasarderai de leur dire :

Vous est-il donc possible, d'après vos occupations, vos dissipations, vos désœuvremens, d'acquérir assez d'études libérales pour atteindre dans les Arts, & l'oserois-je dire, dans les sentimens même, à la beauté & aux perfections que nous nommons *idéales* ou sublimes? Ce que vous pourriez & qu'on doit vous demander, c'est de laisser au moins un libre & juste essor aux Artistes, & de ne pas les asservir à des choix dont la préférence n'est fondée que sur vos affections personnelles. La vérité qu'il seroit avantageux de vous faire reconnoître encore & qu'on ne peut trop vous répéter, c'est que les satisfactions que vous cherchez dans les Arts seroient beaucoup plus grandes & plus durables, si elles dépendoient moins de vos décisions & de vos caprices.

Ecoutez donc les Artistes; mais vous leur ôtez souvent la faculté ou le courage de vous éclairer, parce qu'ils ont malheureusement un plus indispensable besoin de ceux qui les emploient & les protègent, que ceux-ci n'ont besoin réellement d'Artistes habiles & éclairés.

BEAUTÉ. L'article Beau a précédé celui-ci, parce qu'il en a le droit dans l'ordre alphabétique. Je pense même, & je l'ai fait observer, que, relativement aux Arts dont il est question dans ce Dictionnaire particulier, le beau présente un sens plus général, & le mot *beauté* une idée plus positive. Cependant il est nécessaire de distinguer encore, dans la maniere dont on peut employer ce dernier, deux acceptions principalement différentes.

Quelquefois le sens du mot *beauté* est à peu de chose près celui du mot *perfection*. On peut dire alors que le Peintre a atteint ou a approché beaucoup de l'idée qu'on a de la perfection de l'Art, & l'on a pour base, ou des connoissances acquises,

* Winckelmann.

acquiſes, ou ces ſenſations perſonnelles. Mais, lorſqu'on prononce le mot *beauté*, en admirant une figure peinte dans un tableau, l'on entend le plus ordinairement la repréſentation la plus parfaite ou la plus convenable, ou la plus agréable d'un homme ou d'une femme, & ces diſtinctions dans l'idée qu'on ſe forme alors, déſignent que cette idée eſt quelquefois plus particulierement relative aux ſens, quelquefois à l'eſprit, quelquefois au ſentiment; ce qui s'accorde avec les notions que j'ai données dans l'article BEAU.

Lors donc qu'on ſe récrie ſur la *beauté* d'une femme peinte par un excellent Artiſte, cette exclamation ſe rapporte le plus généralement, pour parler un langage poétique, ou bien à Vénus céleſte, emblême du ſentiment & de l'eſprit, ou à Vénus terreſtre, emblême des différentes ſatisfactions des ſens.

Si l'exclamation ſur la *beauté* ſe rapporte à une figure d'homme, elle a pour objet la perfection dont eſt ſuſceptible l'homme, relativement à ſa nature, à l'âge, à la circonſtance, ou, pour parler plus généralement, aux convenances, aux conventions établies & aux bienſéances.

Mais le mot *beauté* n'exprime le complément d'idée dont il eſt ſuſceptible, qu'autant qu'il s'agit principalement dans un ouvrage artiel d'une figure entière, & que cette figure, ou nue, ou artiſtement couverte, peut laiſſer juger de ſon enſemble, ainſi que des détails des parties qui la conſtituent: car, ſans cela, le mot *beauté*, appliqué comme il l'eſt le plus ſouvent, parmi nous, au viſage & au buſte ſeulement, ſe trouve alors reſtraint, & l'idée qui en réſulte eſt très-loin d'être complette.

Il eſt encore néceſſaire que la figure à laquelle on adapte le mot *beauté*, exprime, indépendamment de ce qui vient d'être dit, une action ou un ſentimens, ou bien une idée ſpirituelle qui anime la perfection phyſique; & puiſque la *beauté* naît, comme je l'ai dit figurément, des idées appartenantes à Vénus, c'eſt l'amour qui naturellement a le droit le plus général d'animer la figure, & de donner plus d'intérêt à ſes formes & aux parties qui la compoſent; mais cet amour peut être, ainſi que ſa mère, ou ſpirituel & ſentimental, ou ſenſuel. Auſſi dans les ouvrages que produit la Peinture, ce ſont les ſujets & les figures de ce genre qui inſpirent le plus généralement la dénomination dont il s'agit dans cet article.

Ces ſujets & les figures dont je parle, ſont en grand nombre & ſuſceptibles d'être infiniment variés & nuancés, d'après les actions, les faits, les hiſtoires conſacrées, & ſur-tout d'après celles qu'on tire de la Mythologie, parce que les Fables Grecques offrent dans les faits qui la conſtituent, dans les allégories qui lui ſont propres, & dans celles qu'on en a tirées, les relations les plus heureuſes des ſenſations, des ſentimens & des idées ſpirituelles avec la Nature & avec les Arts.

Il faut obſerver encore que comme les objets peints paſſent par les organes d'un ſens très-fin & très-actif, qui eſt la vue; les premières qualités qui concourent à faire employer le mot *beauté*, doivent être des qualités propres à flatter le ſens; car le regard veut être ſatisfait, & la vue commence toujours par porter une ſorte de jugement ſur ce qui eſt ſpécialement de ſon reſſort.

A la vérité, les hommes doués d'un eſprit, ou d'un ſentiment très-prompt & très-exercé, croyent que ces facultés intellectuelles décident ſupérieurement à toute autre leurs jugemens. En effet, la promptitude de l'eſprit & ſouvent celle du cœur, font compter ſouvent pour rien la premiere impreſſion du ſens phyſique; mais les hommes qui examinent & réfléchiſſent accordent ce qui lui appartient à chacune de leurs facultés; & lorſqu'ils ſe ſervent du mot *beauté*, ils ne ſe diſſimulent pas que c'eſt premièrement en conſéquence du plaiſir que le ſens de la vue communique au cœur ou à l'eſprit, qui, à la vérité, y ajoutent des ſentimens & des idées dont on ne peut leur diſputer la propriété.

Après avoir regardé la *beauté* comme objet d'une impreſſion peu approfondie, ſoumettons-la à quelques réflexions élémentaires.

Ce qui ſatisfait le plus généralement le ſens de la vue, ſont les proportions.

Les proportions dans le ſens le plus ordinaire à l'égard de la Peinture, ſont les relations que les parties de chaque objet ont entre elles.

La ſatisfaction que nous donne la juſteſſe des proportions, eſt attachée à notre nature, à notre inſtinct & à nos réflexions. Nous ſommes ſoumis à des proportions néceſſaires, qui ſont à la vérité plus ou moins exactes & parfaites dans chaque individu, mais qui ne different pas aſſez pour nuire à la conſcience habituelle que nous avons de ces proportions, d'autant qu'elles ſont une des baſes de notre exiſteoce. Elles contribuent encore à nos ſatisfactions & à l'eſpèce d'égalité qui peut exiſter entre nous.

Les parties de notre corps ſont proportionnées à leur tout; elles le ſont aux uſages qui nous ſont propres. Nous en éprouvons même, ſans nous en rendre compte, à chaque inſtant, les avantages, & ce n'eſt guère que lorſque notre imagination s'exalte, que nous deſirerions qu'elles fuſſent différentes, pour ſeconder des deſirs ſouvent déraiſonnables, & dont l'accompliſſement ſeroit nuiſible à la ſorte de bonheur qui nous eſt accordé.

Les objets qui nous ſont étrangers, ont

leurs proportions ; ces proportions, comparées aux nôtres, s'oppoſent quelquefois à nos deſirs, ou nous expoſent à des dangers ; mais les proportions des objets dont nous faiſons le plus d'uſage, nous ſont généralement favorables, & établiſſent de plus en plus la ſatisfaction que les proportions nous cauſent.

Des beſoins, ſi l'on paſſe aux Arts qui en ſont la ſuite néceſſaire, les proportions ſe multiplient de toutes parts pour notre utilité & pour nos plaiſirs : car, dans les Arts méchaniques, les proportions ſont les fondemens de toute invention. Elles enfantent les calculs, préſident aux théories, & plus on les rend parfaites, plus cette perfection nous ſatisfait dans les uſages qu'on en tire, plus elle excite notre admiration dans le ſpectacle qu'elles nous donnent, & plus elle nous contente dans les méditations auxquelles elles nous invitent.

Si nous paſſons aux Arts agréables, comme ils appartiennent tous plus ou moins à l'imitation, les proportions ſe reproduiſent dans leurs ouvrages, & comme le choix & la perfection ſemblent plus néceſſaires dans l'imitation, pour nous attacher & nous plaire, que dans la réalité même, les Arts ont été conduits naturellement à rechercher, à étudier les proportions & à en établir des calculs, des règles & des méthodes.

Les détails de tout ce que je viens d'offrir rapidement ſeroient faciles à développer, mais tenant ici trop de place, ils interromproient le tiſſu des idées élémentaires, que j'ai deſſein de préſenter. Je m'arrêterai déſormais à ce qui regarde, à cet égard, l'Art de la Peinture.

La Peinture, dans l'état le plus imparfait, eſt obligée de ſe ſoumettre aux proportions : il eſt vrai qu'elle les indique alors plus qu'elle ne les obſerve, parce qu'elle ne ſuit qu'une ſorte d'inſtinct, une ſenſation vague des dimenſions les plus apparentes ; cependant, l'imitation la plus groſſiere pour parvenir à faire reconnoître, ou deviner l'objet imité, ne peut ſe diſpenſer de faire plus grand, plus long ou plus gros les parties d'un tout qui ont cette proportion relativement aux autres dans la nature : peu-à-peu, l'on imite ces proportions plus exactement.

Enfin, la méditation inſpire enſuite de fixer quelques points fondamentaux, dans les rapports & les proportions : lorſque l'Art devient plus réfléchi, l'on ſent la néceſſité de fixer, avec la plus grande juſteſſe, ces points par des obſervations comparées, & on y parvient par le ſecours sûr de quelques ſciences exactes.

C'eſt ainſi que les idées des proportions ſe préſentent à l'homme, qui lui même eſt un compoſé de parties indiſpenſablement proportionnées. C'eſt par ces raiſons que les proportions lui plaiſent, & c'eſt ainſi que peu-à-peu il les obſerve, les imite & découvre les régles auxquelles la Nature les a ſoumiſes.

Mais ces proportions ſont ſuſceptibles de certaines préciſions, de certaines fineſſes, qui, lorſque le ſens de la vue, le ſentiment & l'eſprit ſe perfectionnent, doivent ſe perfectionner auſſi & devenir plus ſenſibles.

Les circonſtances concourent à ces perfectionnemens, & c'eſt par leur effet, joint à tout ce que j'ai fait appercevoir rapidement que les Grecs, dans l'époque la plus brillante de leur exiſtence par rapport aux Arts, ont porté au dernier degré & même en quelque façon au-delà de ce degré, la fineſſe des proportions méditées dans les ouvrages de Peinture dans ceux de Sculpture & ſur-tout dans l'imitation de la *beauté* ſublime de la figure humaine.

Je ne répéterai pas ce qui dans le Diſcours Préliminaire & dans pluſieurs de mes articles, a rapport à cet objet ; mais je dois deſirer que les Lecteurs ſe le rappellent. Je continuerai ces apperçus, en diſant que les proportions du corps humain ſont devenues chez les Grecs une baſe ſavante & profonde de la *beauté*. Mais comme leurs facultés exercées & portées à s'étendre & à s'élever par de grands & puiſſans motifs, étoient parvenues à une perfection extraordinaire. Il en eſt réſulté que la *beauté* plus ſenſiblement diviſée en *beauté* ſenſuelle, *beauté* ſentimentale & *beauté* ſpirituelle, a exigé dans les imitations des Arts, non-ſeulement les proportions les plus fixes, les plus apparentes, mais les proportions les plus finement relatives aux ſens, au ſentiment & à l'eſprit. Dans les diſtinctions que je vais faire à cet égard, je ne donne cependant mon opinion que comme une conjecture que je crois vrai-ſemblable.

Il me ſemble donc que les Grecs pour parvenir aux degrés de perfection qu'ils ont atteints, ont dû faire une diſtinction entre les dimenſions des parties ſolides intérieures de la charpente, & les dimenſions des parties molles & apparentes.

Les dimenſions des parties les plus ſolides, qui ſont les os & quelques cartilages, établiſſent principalement des longueurs relatives, proportionnelles & déterminées. Ces dimenſions, par le ſecours de l'Anatomie, préſentent des réſultats à-peu-près fixes, ſur leſquels on peut s'appuyer.

Les dimenſions des ſubſtances parties moins ſolides conſiſtent en différentes groſſeurs des parties viſibles du corps, en diminutions inſenſibles, en renflemens gradués de ces parties ; modifications dont ſe trouvent ſuſceptibles les muſcles, la graiſſe & la peau, qui variables reçoivent des dimenſions dépendantes du tempérament, de l'âge & des circonſtances : ces dimenſions & les formes qui en réſultent ſont appa-

rentes ; elles ſont mobiles, & elles contribuent avec les proportions des parties intérieures & ſolides de la charpente aux impreſſions que font les corps ſur nos facultés.

Parmi ces impreſſions, celles qui ſont plus particulièrement ſenſuelles, peuvent être ſatisfaiſantes par des combinaiſons dans les dimenſions & les formes apparentes, qui ſeroient moins favorables aux expreſſions ſpirituelles & ſentimentales.

En effet, une femme douée, par exemple, d'un embonpoint dans toutes les parties de ſon corps, qui n'altéreroit point les proportions, offrira au ſens de la vue & aux impreſſions ſenſuelles qui peuvent en réſulter, des attraits qui ſeront honorés du nom de *beauté*. La fermeté, la rondeur, l'éclat de la peau, ſes nuances légérement colorées, la douceur du tiſſu de l'épiderme, appartiennent aux dimenſions & aux formes dont je viens de parler, & ces modifications ajoutées à l'exactitude des proportions, doivent lui faire donner à très-juſte titre par les ſens, le nom de *beauté*.

Mais le ſentiment dont les ſatisfactions conſiſtent plus eſſentiellement dans certaines expreſſions fines, des traits, des geſtes, du maintien, du regard, peut trouver que les attraits dont je viens de parler, manquent de quelque choſe de favorable aux impreſſions qu'il deſire. Ces attraits peuvent nuire à la flexibilité des traits, ainſi qu'aux impreſſions nuancées, ſatisfaiſantes pour les ſentimens du cœur & qui indiquent les opérations de l'eſprit.

Il exiſtera donc des dimenſions dans les formes apparentes & dans les parties flexibles, qui ſeront plus ou moins favorables aux différens genres de *beauté*, & ces dimenſions ſeront bien plus difficiles à fixer que les proportions des parties plus ſolides de la charpente & du corps humain.

Les Grecs ont dû être conduits à ces obſervations fines, comme je l'ai dit, par l'union qu'ils ont ſuppoſé d'après leur religion, des perfections humaines, héroïques & divines, leurs mœurs & leurs gouvernemens ; auſſi ont-ils atteint aux degrés les plus éminens de la *beauté*, ſoit qu'on la conſidère relativement aux ſens, ſoit qu'on la conſidère relativement aux ſentimens les plus nobles, les plus élevés, & enfin au mélange de ce que les différentes facultés peuvent deſirer de plus parfait. De-là, cette *beauté* idéale qui diſtingue leurs chefs-d'œuvre, & que nous admirons encore dans ceux qui nous reſtent.

On conclura de ces apperçus, que la *beauté*, ainſi que le beau, les plus complets, relativement à l'art, conſiſteront dans les proportions & les dimenſions les plus ſuſceptibles de ſatisfaire les deſirs du ſens de la vue, du cœur & de l'eſprit.

On ſent que les nuances de ces différentes perfections combinées, d'après les élémens que je viens de donner, ſont auſſi innombrables que les circonſtances dans leſquelles on peut employer le nom de *beauté* pour des figures humaines ; ce terme, comme celui de *beau*, ſe prête donc à une infinité de modifications, d'applications générales, nationales, circonſtancielles ou perſonnelles.

Par cette raiſon, il eſt rare qu'un grand nombre d'appréciateurs ſoit d'accord, parce qu'il eſt impoſſible que tous enviſagent ces objets avec les mêmes diſpoſitions, les mêmes intentions, ou ſous les mêmes points de vue. On voit que la *beauté* généralement proclamée telle dans un pays, n'eſt pas celle d'un autre ; que la *beauté* caractériſée telle par un individu n'eſt pas qualifiée de même par un autre ; mais deux circonſtances ont cependant le droit de rapprocher les hommes & de leur inſpirer des opinions qui ne ſe contrarient pas formellement & qui tendent même à devenir unanimes à quelques égards. C'eſt premièrement le jugement de la vue, qui conſidérée comme organe ſenſuel, demande dans tous les hommes à être flatté & ne peut l'être ſans l'exactitude des proportions ; ſecondement, les connoiſſances humaines qui, lorſqu'elles ſont répandues, établiſſent ou des principes ou des opinions convenues aſſez généralement.

Le développement & la communication des connoiſſances qui font donner le nom d'éclairées aux nations chez leſquelles elles s'opèrent, eſt un objet que j'ai déjà préſenté dans l'article BEAU. Mais je ne penſe pas être entré dans des détails qui ne peuvent être obſervés que, lorſqu'à l'aide de ces connoiſſances, les ſenſations, les ſentimens & les idées ſe ſont perfectionnées à un certain point.

Non-ſeulement le maintien, la démarche, l'action, la grace acquièrent, dans les ſociétés éclairées, le droit d'avoir part à l'idée & aux impreſſions de la *beauté*, mais ce qu'on appelle plus particulièrement la phyſionomie, le caractère des traits, les geſtes, les mouvemens, entrent auſſi dans l'idée dont je parle, & l'on y a joint quelquefois un certain charme ſenti, mais ſi difficile à expliquer, qu'on s'eſt permis de le déſigner par une expreſſion qui ne ſignifie rien en le nommant un *je ne ſçai quoi*.

Il exiſte encore dans les ſociétés éclairées une ſorte de *beauté* relative aux circonſtances des faits, aux circonſtances de l'âge, à celles de l'état, du rang. Ce genre de *beauté* peut être nommé *beauté de convenance*.

Enfin, on doit faire mention d'une ſorte de *beauté* relative aux opinions paſſagères, aux préjugés, & à ce qu'on appelle *modes*, qu'on peut déſigner par le nom de convention ; ce qui

ne ſuppoſe pas toujours que la convention ſoit générale & unanime.

Diſons à préſent un mot de chacune des diſtinctions que je viens de préſenter, en prévenant toujours que je crois plus avantageux d'offrir, dans cet ouvrage, des apperçus élémentaires rapprochés les uns des autres, que tous les détails qu'ils ſuppoſent, parce que les élémens reſtent plus aiſément dans l'eſprit; que d'ailleurs les Lecteurs, diſpoſés à méditer & à obſerver, peuvent ſuppléer aux détails & aux idées intermédiaires, par-deſſus leſquelles je me ſuis permis de paſſer.

La *beauté* qui nait du maintien, du repos, de l'action, de la démarche, du mouvement, du geſte, a bien pour baſe les proportions exactes des parties ſolides de la charpente intérieure, & même les dimenſions des parties moins ſolides qui recouvrent les premières; mais il faut y ajouter une juſteſſe de pondération & d'équilibre ſymmétrique dans la diſtribution de la peſanteur des parties, une flexibilité prompte, douce & exacte des leviers dans les balancemens ſucceſſifs qu'occaſionne le déplacement des parties dans le mouvement & juſques dans le repos & dans le ſommeil.

C'eſt ici que vient ſe placer naturellement une partie de l'idée de la grace, puiſque, dépendante de l'accord inſtantané des mouvemens du corps & de l'expreſſion des traits avec les ſenſations, les ſentimens & les idées ſpirituelles, il eſt indiſpenſablement néceſſaire que tous les principes que j'ai déſignés concourent à cet accord pour le rendre le plus inſtantané poſſible. On trouvera ces élémens plus détaillés à l'article GRACE.

La *beauté* de convenance eſt relative, comme je l'ai dit, aux faits ou actions, à leurs circonſtances, à celles de l'âge, de l'état, du rang, & la bienſéance, ou plutôt les bienſéances y ont leurs droits.

La *beauté* relative aux faits, aux actions & à leurs circonſtances, conſiſte dans le choix que la nature ſemble faire quelquefois, en aſſortiſſant la *beauté* ſenſuelle, ſentimentale ou ſpirituelle d'une figure à une action, ou bien à une circonſtance.

Une ſcène d'amour ſenſuel, par exemple, ſe contente d'une *beauté* qui, moins diſpoſée aux impreſſions & aux expreſſions les plus fines, les plus délicates du ſentiment ou de l'eſprit, le ſera davantage aux impreſſions des ſens. L'Artiſte aura atteint la *beauté* de convenance, lorſque, d'après cette relation, il aura choiſi les formes qui conviennent davantage.

La *beauté* relative à l'âge, indépendamment de tout ce qui lui eſt commun dans les élémens précédens, en a qui lui ſont particuliers.

Par exemple, la *beauté* de l'enfance a pour baſe des proportions de parties plus ou moins ſolides & des dimenſions de forme; mais les parties deſtinées à devenir ſolides ne le ſont pas encore à cet âge, & ces parties changent preſque de moment en moment, juſqu'à ce qu'elles ſoient parvenus à leur développement complet. Il en eſt même qui reſtent aſſez long-temps cartilagineuſes, & qui tiennent, pour ainſi dire, un milieu entre les parties ſolides & celles qui ne le ſont pas.

Ces dernières, à leur tour, reçoivent dans leur premier accroiſſement des dimenſions apparentes qui paroiſſent infiniment plus conſidérables que les proportions ne ſembleroient le demander, & ces gonflemens ou renflemens des parties molles qui nous plaiſent dans les enfans, changent de dimenſions & même de place, depuis la première enfance juſqu'à l'adoleſcence, ou juſqu'au terme de la virilité. Auſſi la tête, qui, dans l'homme formé, eſt la ſeptième partie de la longueur totale de la figure, n'eſt que la cinquième dans quelques momens de l'enfance, & ſe trouve même aux premiers termes de cette enfance, dans une proportion encore plus éloignée de celle qu'elle doit recevoir & conſerver.

La *beauté* de l'enfance ne conſiſte donc pas préciſément dans les proportions, puiſqu'elles ne ſont pas fixes, comme elles le deviennent dans l'homme & dans la femme abſolument développés; mais elle conſiſte, en ſuppoſant qu'il n'y ait point de difformités ſenſibles, dans l'apparence de la ſanté & dans l'ingénuité, ſoit qu'on applique ce terme au moral, ſoit que figurément on déſigne par-là un certain abandon ſouple & naif dans les mouvemens. Enfin, dans la fraicheur, la blancheur, les nuances colorées de la peau, & dans la grace qui, comme je l'ai dit, conſiſte moins dans des proportions parfaites, que dans l'accord prompt & juſte des affections ſimples & intérieures, avec les expreſſions & mouvemens extérieurs; ce qui a lieu principalement dans l'enfance & dans la première jeuneſſe.

La *beauté* particulière de la jeuneſſe & de l'adoleſcence, a pour baſe la proportion des parties ſolides, qui devient plus fixe: mais elle admet quelques défauts de développemens dans les dimenſions des parties qui ſont moins ſolides, auxquels ſuppléent la ſanté, la vie, une vigueur naiſſante, la promptitude de l'action, celle des mouvemens & des expreſſions, enfin une certaine fleur de jouiſſance, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, des facultés & de l'exiſtence entière qui plait aux yeux, & qui réveille dans l'eſprit & dans le cœur des impreſſions vives & aimables.

La *beauté* de l'âge viril exige les ſignes de la force & la perfection de l'accroiſſement. Les ſens, le cœur, l'eſprit, ſont ſatisfaits en voyant une parfaite repréſentation de cet âge, quoiqu'ils

n'y retrouvent plus l'activité qui caractériſe l'âge précédent.

La modération du mouvement dans l'âge viril, donne l'idée d'une conſiance dans des quantités eſſentielles entièrement acquiſes. Les muſcles plus caractériſés annoncent la force; mais ce qui reſte encore des caractères de la jeuneſſe, adoucit ce que la force pourroit avoir de trop impoſant. La vigueur ajoute à la *beauté*, parce qu'elle eſt un effet naturel du développement accompli, qui remplit le but de la nature.

Si quelques idées de la *beauté* s'étendent juſqu'à la vieilleſſe, elles ne ſont plus fondées ſur les mêmes baſes. Ce qu'on déſigne par ce nom, en parlant d'un vieillard, ſe rapporte à quelques convenances, à quelques bienſéances particulières, ſouvent même aux conventions.

Un vieillard dont le maintien eſt plus ſoutenu que cet âge ne le comporte ordinairement, ſatisfait le regard qui l'apperçoit, le ſentiment qui s'en occupe, l'eſprit qui l'obſerve; mais nous ne courons pas (pour parler ainſi) après cette ſatisfaction; nous nous contentons de la recevoir. Si la tête d'un vieillard conſerve un caractère noble; ſi ſa phyſionomie annonce la bonté, la ſageſſe; ſi ſes rides paroiſſent s'être formées ſans violence & par le ſeul effet phyſique de quelques déperditions indiſpenſables; ſi elles n'offrent point des ſillons formés par l'habitude de paſſions blâmables, ou des expreſſions violentes & forcées qui appartiennent aux vices & aux déréglemens du corps & de l'eſprit; ſi la tête dégarnie, les cheveux & la barbe blanchis ne font pas naître l'idée d'une dégradation & d'un dépériſſement prématurés; ſi, au contraire, ces ſignes de vieilleſſe réveillent l'idée d'une expérience que l'on n'acquiert que par le cours des ans; ſi les yeux animés annoncent une vigueur de l'ame, qui réſiſte encore à la loi du temps & qui s'eſt conſervée par la ſageſſe & la modération; ſi la bouche, les lèvres & le ſourire n'oppoſent aucune expreſſion défavorable à celle du calme parfait d'une ame ſans remords & ſans craintes, la vieilleſſe a droit de prétendre encore au titre de *beauté*. Mais on voit que cette *beauté* ne poſe plus, comme je l'ai dit, ſur les premières baſes, & qu'elle eſt du nombre de celles que j'ai nommées *beauté* de convenance, de bienſéance & preſque de convention.

Qu'on ne s'attende pas que cette extenſion puiſſe aller juſqu'à la décrépitude. Les derniers momens trop prolongés de l'exiſtence de l'homme, ainſi que les premiers, ne ſont pas même ſuſceptibles de *beauté* de convention. Les idées d'une trop grande foibleſſe ou d'un trop grand dépériſſement, la privation des proportions qui n'exiſtent point encore dans une maſſe informe qui ne fait que de naître, & qui n'exiſtent plus dans une machine preſque détruite, n'inſpire qu'une ſorte de pitié, qu'une triſte commiſération, incompatible avec toute idée de *beauté*; ce qui n'empêche pas que, par des exceptions particulières, d'une part, cette maſſe à peine animée, & de l'autre, ce corps preſque détruit, n'aient droit, relativement aux êtres à qui le ſentiment doit les rendre chers, à des ſenſations ſi ſatisfaiſantes, qu'elles peuvent ſe confondre avec celles qu'occaſionne la *beauté*: c'eſt par l'effet de cette illuſion reſpectable, que la décrépitude d'un père, d'un ami, d'un homme illuſtre & vertueux, [illegible] pour un fils, pour un ami, pour un homme qui [illegible] ſes ſemblables, une *beauté* qui n'eſt étrangère qu'aux ames froides, inſenſibles & peu faites pour juger la Nature & les Arts.

J'ai mis au nombre des convenances, relativement au mot *beauté*, l'état & le rang.

Il ſeroit aiſé, mais aſſez peu utile de s'étendre ſur cet objet. Je me bornerai à dire que, ſi on attribue à certains états, à certaines dignités, à certains rangs, une ſorte de *beauté*, cette *beauté* n'eſt ſouvent qu'une *beauté* abſolument de convention.

L'on dit quelquefois, par exemple, en parlant de certains caractères de têtes & de phyſionomie, que l'homme qui en eſt doué feroit un beau Magiſtrat, un beau Prélat. On dit qu'une femme a une *beauté* de Reine, la *beauté* noble d'une femme de qualité, &c. Toutes ces manières de parler ſont relatives à des conventions, & principalement à celles de la Peinture; car nous avons impoſé à un Art que nous avons créé des loix que ne reſpecte pas, à la vérité, la nature dont nous ſommes nous-même l'ouvrage.

Nous exigeons, dans la Peinture & au Théâtre, qui eſt une ſorte de repréſentation pittoreſque, qu'un Roi, qu'un Héros, qu'un Juge, ayent dans leurs proportions, dans leurs traits, dans leurs mouvemens, dans leur expreſſion, non-ſeulement une *beauté* générale, mais la *beauté* particulière que nous regardons comme convenable au rang & à l'état; & nous voyons, avec quelque regret, que la nature ſe conforme bien rarement ſur cet objet à nos idées. Mais que le Prince véritable ſoit bon, que le Héros ſoit bienfaiſant, que le Juge ſoit intègre, leurs vertus nous feront l'illuſion d'embellir même leurs difformités: il ne doit pas en être ainſi dans les ouvrages des Arts, & l'on a de juſtes raiſons & des droits fondés pour exiger davantage; car le tableau étant muet & ſes figures immobiles, il faut que les perſonnages annoncent par des apparences extérieures ce qu'ils ne peuvent démontrer par des faits & de tout temps (avec raiſon) la *beauté*, qui eſt une perfection phyſique, a eu dans nos idées une relation naturelle avec la perfection morale, comme la difformité corporelle avec celle de l'ame; de manière que ſans avoir

Digitized by Google

dessein de blâmer les ouvrages & les motifs de la nature, nous ne manquerions pas, si nous en étions les maîtres, de douer des perfections extérieures les plus parfaites, les êtres destinés à montrer aux hommes avec le plus d'avantage possible, les perfections morales que les Rois, les Héros & les Juges doivent faire pratiquer, en en donnant l'exemple.

Il est d'autres *beautés* de convenance qui tiennent encore aux idées de la Pantomime du Théâtre & de la Peinture. On rencontre souvent des hommes & des femmes dont l'ensemble & le caractère de physionomie ont quelque chose de distingué qui frappe, & d'après les idées accessoires du Théâtre & de la Peinture, dont on conserve un souvenir vague, on regarde les hommes ou les femmes dont je veux parler, comme doués de certaines *beautés* de convenance admises relativement à différentes scènes de la vie & à certaines circonstances qu'on se rappelle. *Cette femme*, dit-on, *seroit une belle Iphigénie, une belle Cléopâtre; elle a la beauté d'une Madelaine, d'une Bacchante, celle qui conviendroit au plaisir, à la langueur, au délire des passions.* Ceux à qui s'offrent ces idées nuancées de *beauté*, supposent les hommes ou les femmes qui les occasionnent, dans des situations relatives au caractère particulier qui les distinguent; ou bien jouant des rôles empruntés, des sujets qu'on traite souvent au Théâtre ou dans les ateliers, & ce sont principalement les ouvrages des Poëtes & des Artistes qui donnent & entretiennent ces idées accessoires.

Cependant elles peuvent appartenir plus immédiatement au sentiment, & les impressions du cœur produisent ou font remarquer des *beautés* qui, bien que momentannées, méritent, à trop juste titre, ce nom, pour que nous les passions sous silence. Une affection subite de sensibilité, ainsi que la plûpart des affections d'humanité portées à une grande élévation, toutes les affections nobles & estimables & toutes les vertus bienfaisantes produisent des *beautés* qui leur sont propres, sur-tout lorsqu'elles sont pures & sans mélange d'intérêts qui les altèrent. Elles embellissent la laideur & font disparoître, ou du moins oublier quelques momens les difformités; mais ces *beautés*, comme je viens de le dire, ne sont que passagères; elles ressemblent à la lumière du soleil qui dissipe un moment les ombres, ou qui vient embellir d'un éclat fugitif un ciel chargé de nuages.

Il me reste à parler des *beautés* particulières de chaque partie du corps humain.

Ces *beautés* ne tiennent la plûpart aujourd'hui qu'à la Poësie & à l'imagination: elles offrent parmi nous peu de règles fixes & constantes, plusieurs semblent absolument arbitraires. Cependant j'offrirai quelques observations, à cet égard, que je rendrai les plus concises & les plus claires qu'il me sera possible.

La *beauté* est, comme je l'ai dit dans les commencemens de cet article, fondée principalement sur des proportions, ainsi que sur des dimensions; & ces proportions & ces dimensions sont relatives à nos besoins. Ces élémens, qui conviennent aux principaux membres, peuvent s'adapter plus généralement encore à différentes parties du corps susceptibles de plus ou moins de perfection.

Je vais à cette occasion remettre ici sous les yeux quelques principes que j'ai présentés dans un ouvrage relatif à la Peinture*. Le soin & le besoin de notre conservation sont le principal but & l'objet le plus essentiel de nos mouvemens; par-là se trouve établi un rapport de notre conformation avec une grande partie de nos actions.

Les mouvemens les plus essentiels & les plus ordinaires à l'homme, sont ceux par lesquels il se tourne en tout sens, pour découvrir ce qu'il souhaite ou ce qu'il craint, par lesquels il s'élève pour saisir quelque objet élevé; il plie son corps, pour s'approcher de ce qui est au-dessous de sa portée; il se tient en équilibre pour reprendre ses forces & se fixer où il lui est nécessaire qu'il soit, par lesquels enfin il fait usage de ses facultés pour attaquer ou pour se défendre; & il se transporte d'un lieu à un autre, avec lenteur s'il est tranquille, & en précipitant sa marche s'il désire ou s'il appréhende. Tous ces mouvemens sont d'autant plus faciles à exécuter par l'homme à qui ils sont nécessaires, que sa conformation générale & particulière, c'est-à-dire, que les proportions & les dimensions se trouvent plus adaptées à toutes ces fonctions, à toutes ces actions, à tous les mouvemens qu'elles comportent, & que cette conformation sera plus développée & plus parfaite.

Aussi le terme de *beauté* n'a-t-il jamais une expression plus frappante, que lorsqu'on l'applique à la jeunesse, parce que c'est l'âge dans lequel l'homme atteint au développement parfait des proportions & de l'ensemble qui le rendent le plus convenable qu'il lui est possible de l'être, à toutes les actions qui lui sont propres.

Remarquez la jeunesse, au moment où elle est prête à atteindre le dernier degré de développement des proportions & de l'ensemble: cette jeunesse, parfaitement conformée, dont les mouvemens faciles sont par conséquent agréables, & dont les mouvemens prompts & adroits lui sont par-là plus utiles. Voilà ce qui renferme les véritables idées de la *beauté*.

Mais s'il arrive que les actions & les mouvemens naturels que j'ai détaillés ci-dessus deviennent,

* Tiré des Réflexions sur la Peinture qui suivent le Poëme de l'Art de peindre.

Digitized by Google

parmi des hommes raſſemblés & civiliſés, moins uſités qu'ils ne devroient naturellement l'être; dès-lors l'idée qu'ils auront de la *beauté* ne ſera plus ſi intimement liée à cette relation des proportions des membres avec leur uſage primitif. Or, plus un peuple approche de la moleſſe, plus cette relation des proportions du corps avec les mouvemens ſimples diminue; parce que l'induſtrie perfectionnée ſupplée à une infinité de mouvemens, & fait que ces mouvemens ſont moins néceſſaires ou moins répétés.

Dans cette Nation que je ſuppoſe, il ſe trouvera, je crois, entre les habitans de la capitale & ceux des campagnes un peu éloignées ſur-tout, une différence aſſez remarquable.

Certains défauts de conformation ſeront moins apperçus parmi les citoyens, que parmi les payſans, parce que l'art de cacher ces défauts eſt établi chez les premiers, & que l'induſtrie parvient à les déguiſer.

Les mouvemens des payſans ſeront plus fréquemment relatifs à leur conformation, qui en éprouvera quelques modifications.

Les habitans de la campagne ſe ſervent peu, en général, du mot de *beauté*; mais ils diſtinguent très-bien, ils louent & ils eſtiment. La force, la ſoupleſſe, l'agileté, & par conſéquent l'eſpèce d'idée de *beauté* ou de perfection qu'ils ont, tient encore chez eux à la conformation relative aux actions qui ſont propres aux hommes.

Enfin, ſi dans la Capitale & chez un peuple civiliſé, on porte des vêtemens qui ne laiſſent pas appercevoir les proportions & les emboîtemens des membres; ſi les habillemens des femmes ne laiſſent apparens que la tête, une petite portion du ſein, des bras & les extrémités des pieds, ce mot *beauté* ne ſignifiera bientôt plus que la meilleure conformation de la tête, du ſein, du bras & du pied.

Or, tous les effets dont je viens de parler, ſont ordinairement la ſuite de l'induſtrie très-perfectionnée, du luxe & des conventions par le luxe; & conſéquemment ce qu'on entend par la *beauté*, en éprouve de relatifs.

Les exercices, les divertiſſemens tels que la chaſſe, la danſe, les jeux d'adreſſe, entretiennent les idées de perfection, par rapport aux hommes, ſur-tout lorſque la moleſſe ne les exclut pas. Les ſpectacles aideroient peut-être à les conſerver, ſi la nature n'y étoit pas trop ſouvent altérée par l'affectation & quelquefois par les conventions les plus folles.

L'idée primitive de la *beauté* ſe perdra-t-elle donc totalement dans les nations civiliſées? Non. Les Arts la conſervent.

La Sculpture & la Peinture ont ſervi aux Grecs à étudier, à connoître & à fixer la *beauté* des corps *. Ils ont eu ces idées plus développées, plus ſenties & par conſéquent plus évidentes que nous ne les avons, à cauſe des jeux, des combats & des exercices qui offroient à leurs yeux très-fréquemment le rapport des proportions des parties, avec l'uſage de ces parties.

Les Grecs, deſtinés à jouir & à décider des Arts, étoient inſtruits à ſentir & à juger, en même-tems que leurs Artiſtes l'étoient à choiſir & à imiter.

Leurs ſtatues ſont devenues des règles: on les a copiées, on les a multipliées: les métaux & les marbres nous les ont conſervées. La Peinture s'eſt réglée ſur ces modèles de vérité. Nos Artiſtes les comparent encore tous les jours à la nature dévoilée dans leurs ateliers, & c'eſt ainſi que, par le miniſtère des Arts, la méditation & l'étude réfléchie rendent aux hommes l'image de la *beauté*; tandis que le luxe & la corruption des mœurs leur en ôte, en quelque façon, la réalité.

Pour revenir actuellement ſur nos pas, je ſerai obſerver que les détails des parties ne peuvent avoir à leur tour de *beauté* reconnue qu'autant que leurs proportions & leurs dimenſions ſe rapportent à leurs uſages; ce qui rend premièrement raiſon de ce que pluſieurs parties du corps humain n'ont pas de *beautés* bien décidées, ou ne ſemblent en avoir que d'arbitraires.

Chez les Nations dont le climat, les mœurs & les uſages permettent aux individus de ſe montrer plus découverts que nous ne le ſommes, toutes les parties devroient avoir une *beauté* plus univerſellement convenue; mais chez ces Nations, ſi elles ne ſont pas éclairées, les notions générales, les connoiſſances méditées, les obſervations, les Arts enfin, & une infinité d'idées acceſſoires qui en dérivent, n'exiſtent point ou ſont très-imparfaits. La Grèce, à laquelle on eſt ramené ſans ceſſe en traitant des Arts, offroit, comme je l'ai dit, la nudité des corps, ſinon dans l'uſage ordinaire, au moins dans des exercices, des jeux & des ſpectacles qui ſe reproduiſoient ſans ceſſe. Les exercices & les jeux, mettoient en mouvement aux yeux du Public les parties, pour accomplir le mieux poſſible différentes actions, ils donnoient lieu de comparer les proportions & les dimenſions dans leurs rapports avec les ſuccès de ces actions, auxquelles la perfection de ces rapports contribuoient.

Auſſi les Grecs ont-ils établi, non-ſeulement la *beauté* générale du corps humain, mais la

* La véritable Poëſie, celle qui eſt conforme à la nature, celle qui réunit l'admiration des différens ſiècles, contribue, ainſi que la Sculpture & la Peinture, à conſerver les idées ſimples & primitives.

beauté particulière du plus grand nombre des parties du corps.

Il reſte à diſtinguer, d'après ces obſervations, les parties qui coopèrent au mouvement du corps entier, & celles qui n'y ont point de part ou qui n'en ont qu'à des mouvemens particuliers. Telle eſt la tête, par exemple, & ſur-tout les parties apparentes qui la compoſent.

On ne peut rapporter au mouvement la *beauté* du nez, des ſourcils, des cheveux, ni même entièrement celle des yeux, ainſi que des lèvres & de la bouche; mais chacune de ces parties a cependant quelques mouvemens propres & deſtinés à des uſages particuliers qui ſont plus ou moins favoriſés ou contrariés par les proportions & les dimenſions que la nature ou les accidens leur donnent.

Commençons par la forme de la tête, puiſque j'en ai parlé d'abord.

La forme de la tête peut être ronde, ovale dans ſa longueur, ou bien étendue dans ſa largeur.

Eſt-elle ronde? Les parties qui la compoſent, privées du développement que leur procure une dimenſion plus allongée, ont moins de facilité & d'aiſance à remplir leurs fonctions. D'une autre part, dans cette forme, les parties ſe trouvant plus ſerrées, n'offrent pas à ceux qui regardent l'enſemble, l'agrément de les appercevoir auſſi complettement & ſous des aſpects auſſi agréables.

Si la tête ſe trouve d'une proportion étendue en largeur, cette proportion défectueuſe contrarie la forme générale du corps qui s'élève de partie en partie, & dont la dernière doit avoir naturellement une forme plutôt allongée qu'élargie, pour offrir moins de peſanteur, relativement au col & aux épaules.

La tête eſt-elle enfin ovale en longueur & tellement proportionnée dans cette forme que toutes les dimenſions de cet ovale ayent d'agréables rapports, elle offre la *beauté* qui lui convient, ſur tout ſi ſa ſurface entière a cette dimenſion. Si la forme ovale eſt donc celle de toute ſa ſurface, chacune des parties qui doivent y avoir place, s'y trouvera diſpoſée facilement; toutes ſeront dégagées les unes des autres, elles ne ſe nuiront pas, & la ſatisfaction du ſens de la vue ſera un réſultat de la relation des proportions & dimenſions de formes & de celle de la diſpoſition des parties. Cette ſatisfaction eſt, ſans doute, le principe qui nous fait donner le nom de *belles* aux têtes qui ont cette forme. Au contraire, ſi la tête eſt plate dans quelque partie de ſa ſurface, & ſur-tout dans celle du viſage, elle produit une impreſſion froide & peu ſatisfaiſante, parce que les parties qui s'offrent trop à découvert & dans des aſpects qui ne changent pas aſſez ſouvent au regard de ceux qui l'obſervent de différens points, manquent de ce qu'on nomme *mouvement*, pris dans le ſens qu'on lui donne en Architecture. Ainſi les façades de bâtimens qui ſont monotones, parce qu'elles n'offrent qu'un plan uniforme, s'appellent des façades plates, froides, & comme je l'ai dit, ſans mouvement; au-lieu que celles dans leſquelles des parties juſtement proportionnées, mais plus ſaillantes les unes que les autres, offrent des aſpects plus variés, ont, pour parler ainſi, du mouvement & de la vie.

Il reſte à dire un mot de la forme de la tête, lorſque le viſage, au lieu d'avoir la convexité d'un bel ovale, a une forme trop convexe ou concave. Alors toutes les parties altérées dans leur forme imparfaite, ſe dérobent aux regards les unes par les autres, ou préſentent des aſpects irréguliers, qui non-ſeulement n'inſpirent pas l'idée ſatisfaiſante de la *beauté*, mais excitent le plus ſouvent un ſourire qui tient au ridicule.

Auſſi les phyſionomies qu'on appelle *comiques*, ont-elles ordinairement plus ou moins de cette forme trop convexe ou trop concave, & les maſques de théâtre, deſtinés à faire rire, l'empruntent. Elles y joignent auſſi des irrégularités tirées de l'excès des autres formes des parties. Ainſi le maſque d'Arlequin préſente une tête ronde, un nez applati, une bouche qui rentre, qui s'élargit, de petits yeux, &c. Il ſera facile de faire des obſervations d'après ces élémens, ſoit dans la Société, ſoit au Théâtre; j'en laiſſe le ſoin aux Obſervateurs & aux Artiſtes.

Je vais préſentement paſſer aux principales parties de la tete.

Le nez, en ne conſidérant que les modifications les plus générales, peut être ou court, ou long, ou épaté, ou ſerré, ou aquilin, ou courbé en dedans. S'il eſt court, il devient diſproportionné aux autres parties, il les découvre trop à l'œil, il occupe trop peu de l'eſpace qui lui eſt deſtiné. Ce n'eſt pas tout, il a des inconvéniens pour le ſon de la voix, pour la reſpiration, d'où en réſultent d'autres encore, & il eſt naturel que cette forme paroiſſe contraire à la *beauté* de cette partie, ſur-tout parmi les nations où l'on obſerve & où les Arts ſont cultivés. Si le nez eſt très-long, les inconvéniens contraires à ceux que je viens d'expoſer, s'oppoſent auſſi à la dénomination de *beauté*. La longueur cache trop certaines parties de la tête dans pluſieurs aſpects, & ſe trouve mal proportionnée avec celles qui ſeroient dans des proportions plus juſtes. La groſſeur entraîne ſes inconvéniens, l'applatiſſement de même. Le nez aquilin, s'il l'eſt avec excès, a de la diſformité. Eſt-il courbe dans un ſens contraire? il offre encore quelques-uns des inconvéniens dont j'ai parlé. Enfin, eſt-il d'une dimenſion, d'un contour & d'une forme, telle que l'antique nous l'offre

dans

dans l'Apollon & dans l'Antinoüs, nous lui accordons, d'après les connoiſſances que nous venons d'expoſer, la *beauté* qui lui convient.

Les cheveux ſont néceſſaires à l'homme, ou ſans doute ont paru l'être à la nature qui l'a formé, & leurs couleurs diverſes ont des relations plus ou moins favorables avec la couleur de la peau. Celle de ces relations qui flattent la vue, obtiennent le titre de *beauté*. Il faut obſerver que, comme ces relations n'emportent pas une idée ſi abſolue d'utilité ou de néceſſité que pluſieurs autres, les jugemens ſur cet objet ſont plus arbitraires. Chez les Anciens, la couleur qu'ils appeloient *dorée* étoit préférablement proclamée belle par les Poëtes. Elle convient auſſi au ſyſtême de la couleur dans l'Art de la Peinture, parce que le brun & le noir forment quelquefois des oppoſitions trop fortes, & que ces couleurs, ſujettes à changer dans les tableaux, altèrent quelquefois leur accord : la couleur dorée s'unit au contraire par des nuances qui lui ſont propres aux teintes fraiches, blanches & animées de la peau. Auſſi nos Artiſtes la préferent encore; mais nous ne l'admettons pas avec autant de préférence dans la nature, peut-être parce qu'elle entraine des inconvéniens qui ſont des idées acceſſoires à celles de la *beauté*. La flexibilité & la longueur des cheveux ajoutent à leur *beauté*, parce que ces qualités contribuent au mouvement, en ſuppoſant qu'on leur conſerve la liberté à laquelle les a deſtinés la nature, & alors les cheveux qui effectivement ſont diſpoſés à flotter, à n'être contraints que le moins poſſible, & à prendre d'eux-mêmes à leur extrémité une forme arrondie, ont dû néceſſairement avoir leur part à la *beauté*; ils la conſervent encore lorſque l'art des coeffures ne s'écarte pas trop de l'intention de la nature, & les Poëtes, ni les Auteurs de Romans, ne les ont jamais privés de leurs droits.

La diſtribution des cheveux ſur les bords du front & des tempes, a dû fixer les yeux de ceux qui, ſenſibles à toute eſpèce de *beauté*, ont voulu la ſuivre dans toutes ſes modifications. La régularité entre dans le nombre des élémens de cette ſorte de *beauté*. Car les chefs-d'œuvre des Anciens n'offrent que rarement ces diſpoſitions ſymmétriques plus ou moins avancées, qu'offrent quelques portions des cheveux qu'on nomme parmi nous bien plantés, & que nous mettons au nombre des agrémens.

La *beauté* du front pourroit paroitre aſſez arbitraire; mais des idées de convenance, relatives au ſexe, à l'âge, à l'état, ont cependant à ſon égard établi des élémens dont on peut rendre raiſon. Un front découvert fait aſſez ordinairement naître l'idée de la hardieſſe, quelquefois même de l'audace; d'ailleurs, il peut donner à cette partie trop de ſurface, & altérer par-là les proportions relatives. Un front aſſez grand ne déplait pas dans un guerrier, parce que la hardieſſe & l'audace lui conviennent; il n'eſt pas choquant dans un vieillard, parce que les ſignes & le caractère de l'âge n'admettent guère l'idée de la hardieſſe ou de l'audace, & qu'ils font plutôt naître celle des effets du temps, qui s'accordent avec une ſévérité douce, fruit du calme & de la raiſon.

Le front trop petit, ou trop ſerré a le défaut d'être diſproportionné; il fait naître l'idée d'un défaut de développement des parties. Les dimenſions des ſourcils pourroient encore paroître aſſez arbitraires; mais les ſourcils ont un uſage néceſſaire. Ils mettent l'œil à l'abri de pluſieurs accidens qui le menacent habituellement. D'ailleurs, ils ſont doués d'un mouvement qui contribue à exprimer des impreſſions, des affections & des idées; leur couleur a une relation viſible avec celle des cheveux & de la peau. S'ils ſont trop minces, ils ne rempliſſent pas aſſez leur deſtination phyſique, ils ne couronnent pas l'œil; & ne contribuant pas à l'expreſſion, ils l'affoibliſſent, ils énervent pour ainſi dire ſon langage. Les yeux deſtinés à des fonctions ſi importantes, ſi actives, ſi agréables, ont, à ce qu'il me ſemble, des droits bien acquis à la *beauté*, ſur-tout lorſqu'ils ſont grands, animés, clairs & ſuſceptibles par leur mobilités d'annoncer le caractère des objets qui s'y peignent, ou celui des facultés qui, après avoir reçu par eux les impreſſions des objets, leur répondent, en les faiſant participer à leur tour à celles qu'elles y ajoutent.

La bouche trop grande a des inconvéniens phyſiques qui contribuent à la priver de la dénomination de *beauté* : trop petite, elle en a de différens qui nuiſent auſſi à la parole, & qui ſouvent entrainent d'autres défauts relatifs à des idées acceſſoires. D'ailleurs, l'excès de grandeur ou de petiteſſe altère toujours le rapport de proportions des différentes parties entr'elles. Le menton reçoit enfin, par les mêmes raiſons, parmi les hommes & les Artiſtes qui étudient & obſervent avec détail les modifications de la *beauté*, des qualifications plus ou moins avantageuſes.

Je pourrois prolonger ces détails, j'aurois pu les étendre; mais, d'une part, je paſſerois les bornes que je me ſuis impoſées; de l'autre, le langage que doit parler un Auteur qui cherche à établir des élémens généraux, deviendroit peut-être trop poétique : cependant, comme rien n'entraine plus naturellement à embellir le diſcours, & je dirois même, à ſe permettre quelques libertés, que les objets dont je viens de parler, je haſarderai d'offrir, pour delaſſer un moment mes Lecteurs des formes didactiques, une deſcription des *beautés* d'Alcine.

On ſait que l'Arioſte, dans le ſeptième chant de ſon Poëme immortel, conduit le ſenſible

Roger au palais de la plus belle des Enchanteresses.

La porte s'ouvre. Une *beauté* divine
Marche vers lui ; c'étoit la belle Alcine.

D'UN air de Reine, au milieu de sa cour,
Elle s'approche & chacun tour à tour,
A son exemple, & jaloux de lui plaire,
Vient honorer l'aimable voyageur
D'un tel accueil, qu'on ne pourroit mieux faire,
Quand de Psyché le divin séducteur
De sa présence embelliroit la terre.

ROGER, touché de ces empressemens,
Regarde, admire & tout charme ses sens.
Mais le palais, quelqu'en fût l'élégance,
Et le brillant & la magnificence,
L'étonnoit moins que les êtres charmans
Qu'Alcine y tient sous sa douce puissance.

NYMPHES sans nombre, instruites dans son art,
Par mille soins enchantoient le regard.
Toutes sembloient filles de même mère :
On leur trouvoit semblable caractère,
Mais nuancé par un art si parfait,
Qu'à faire un choix on auroit du regret.

ON n'en a plus dès qu'on regarde Alcine.
Alcine a tout : attraits, grace divine,
Du Ciel les dons, de l'amour les faveurs.
De la *beauté* c'est le parfait modèle,
Elle est enfin de sa cour la plus belle,
Comme la Rose est la reine des fleurs.

DIVIN Poëte, instruit par la nature,
Ta main savante en trace le portrait,
Et je le vais copier trait pour trait.

D'ABORD tu peins sa belle chevelure ;
Elle étoit blonde : & par tresses unis,
Tombant sans art, flottant sans résistance,
Ses longs cheveux marioient leur nuance
Au doux accord des roses & des lys.

SON front riant à la juste mesure
Qui n'admet pas trop de sévérité ;
Un front altier menace la nature,
Étroit, il est souvent sans majesté.
Celui d'Alcine est noble, sans fierté.
C'est sous ce front & sous deux arcs d'ébène,
Où son regard lentement se promène,
Que des yeux noirs, mais doux & languissans,
Des cœurs blessés irritent les tourmens,
En paroissant compâtir à leur peine.

MAIS poursuivons ; car le Peintre divin,
N'a rien omis de ce qu'on peut décrire.
Du nez parfait le trait correct & fin,
A tout censeur ou sévère ou malin,
Dans son profil n'offre rien à redire.
Et chaque joue a du doigt de l'amour,
Vers le sommet, cette empreinte légère
Dont il désigne & marque pour sa cour,
Pour ses plaisirs, les *beautés* qu'il préfère.

L'AMOUR encor, de son adroite main,
A dirigé, d'après son arc divin,
L'heureux contour de ses lèvres de rose.
Du trait mouvant la volupté dispose,
Et c'est alors qu'à travers le corail
Brille aux regards le pur & blanc émail
De deux beaux rangs de perles éclatantes.

Là se module un son plein de douceur.
Là sont formés des accens enchanteurs,
Mots emmiellés, paroles engageantes,
Appas des sens & délice des cœurs.

C'EST encore là qu'ennemi des langueurs,
S'épanouit le fin & gai sourire,
Tout s'embellit au charme qu'il inspire :
Le Ciel ouvert devient pur & serein ;
On croit errer au *beau* verger d'Eden.

MAIS oubliez ce charme & sa puissance,
Pour admirer la forme, l'élégance
D'un col parfait & plus blanc que les lys.
S'élève-t-il ? ses muscles arrondis
Par leur souplesse offrent la noble aisance,
Qu'ont, en nageant, les Cygnes de Cypris :
Eh ! Cypris même avoit du sein d'Alcine
Pris le modèle & la forme divine
De la *beauté* quand elle obtint le prix.

UN double mont, que l'œil ardent caresse,
Sur ce *beau* sein & s'élève & s'abaisse,
Comme le flot que fait du matin presse,
Ou que Zéphire amoureux fait mouvoir.
D'Argus, hélas ! qui ne voudroit avoir
Tous les cent yeux pour admirer ensemble
Tant de trésors qu'un seul objet rassemble ?
Qui ne voudroit du Lynx à l'œil perçant
Lancer encor le regard pénétrant,
Pour entrevoir ce qu'on ne peut atteindre ?
Non moins ardent, Roger vient de se peindre
Par ce qu'il voit, tout ce qu'il ne voit pas.
Mais moi qui sais ce qu'on doit taire ou dire,
Pour ne blesser les esprits délicats,
En ce moment je me tiens à décrire
Des bras parfaits en tous leurs mouvemens.

CETTE *beauté* n'est pas tant ordinaire
Qu'on le croiroit, & de tous agrémens,
Mesure juste est la source & la mère.

ALCINE donc, de ſes deux bras charmans
Soutient & meut d'une grace infinie,
Sa blanche main, point trop grande, arrondie,
Douce au toucher, & ſes doigts étagés
Jolis fuſeaux, qui, dans leur ſymétrie,
Semblent au tout finement prolongés.

Si vous voulez terminer la peinture,
Imaginez tout ce que la parure,
Soumiſe au goût, dans ſes riches travaux,
Peut ajouter ſur un corps ſans défauts,
En reſpectant la grace & la nature.

Je me permettrai de joindre à ces détails de la *beauté* d'Alcine, quelques-uns de ceux dont le même Auteur, ou pour parler mieux, le même Peintre embellit la figure d'Olimpie, & je haſarderai d'offrir ainſi une *Académie* poétique, deſſinée par un grand maître, qui colore ſon deſſin pour le rendre plus agréable & plus vrai.

La neige pure éblouit moins les yeux
Que ce ſatin, au doux toucher flexible,
Ce tiſſu fin & ſurtout ſi ſenſible
Dès que l'anime un deſir amoureux.
Le ſein mouvant, qui s'élève & palpite,
Reſſemble au lait ſur des clayons bien pris,
Qui, ſous le doigt curieux & ſurpris,
En réſiſtant & treſſaille & s'agite;
Mais promenant vos regards enchantés,
De chaque flanc admirez les *beautés*.
Suivez ce trait d'une forme ſi pure
Qui, plus ſaillant, prononce les côtés;
Et prolongé dans ſa douce courbure,
Vient embraſſer un eſpace arrondi,
Que vers ſon centre élevé, mais uni,
D'un petit creux décora la nature.
Ainſi Vénus, ſur le flot azuré,
Vénus naiſſante, à l'art du Statuaire,
Offre un modèle à jamais admiré.
De celui-ci, non moins digne de plaire,
Suivons encor les contours ondoyans,
Qui, variés dans tous les mouvemens,
Avec ſoupleſſe accuſent les jointures.
Voyons plus bas: par de douces enflures,
La cuiſſe blanche au milieu s'arrondit,
Voyons la jambe à propos s'amincir,
Et les deux pieds, de gentilles meſures,
Qu'un Art géant n'oſa jamais meurtrir,
Ornés de doigts, qu'un doux carmin colore
Et que Nature a le ſoin d'embellir
De cent *beautés* que le vulgaire ignore.

BERCEAU, (ſubſt. maſc.) Le *berceau* eſt un outil qui appartient à la Gravure, & principalement à celle qu'on nomme *gravure en manière noire*. Le ſecond Dictionnaire offrira des détails méchaniques & théoriques ſur les différentes opérations de l'*Art de graver*. On trouvera auſſi, dans les planches gravées qui y auront rapport, les formes du *berceau*, & celles de tous les outils & de tous les uſtenſiles dont on ſe ſert pour produire des eſtampes.

Je me contenterai de donner, dans cet article, quelques notions très-générales.

Le *berceau* eſt un outil d'acier, armé de petites dents preſqu'imperceptibles. Il ſert principalement à préparer une planche de cuivre, de manière que, lorſque l'opération eſt faite, le cuivre ſur la ſurface duquel on a promené en tous ſens & appuyé en *berçant* l'outil dont il s'agit, ſe trouve couvert de petits trous & d'imperceptibles aſpérités; la planche, dis-je, préparée ainſi, produit alors ſous la preſſe, à l'aide du noir d'impreſſion qui s'y attache, une épreuve d'un noir velouté & d'une teinte parfaitement égale. Lorſque l'ouvrier eſt parvenu à cette préparation abſolument méchanique de la planche, l'Artiſte commence à opérer, en enlevant avec des lames d'acier bien coupantes & en faiſant diſparoître à l'aide du bruniſſoir, les aſpérités & les trous dans les endroits qu'il a deſſein de rendre plus ou moins liſſes, pour repréſenter l'effet du clair-obſcur par des nuances plus lumineuſes, ou bien abſolument blanches enfin, lorſqu'il rend au cuivre ſon poli parfait pour imiter les lumières que repréſente le blanc pur du papier. Ces moyens, employés avec une intelligence éclairée & avec adreſſe, opèrent une dégradation *precieuſe*, ſur-tout ſi l'Artiſte reſpecte l'exactitude des formes de chaque objet.

On voit que ce genre de travail ou de gravure a pour objet de détruire l'ouvrage du *berceau* & de diſtribuer, pour ainſi dire, du blanc par-tout où il le croit néceſſaire; au lieu que dans la gravure à la pointe ou au burin, le Graveur qui opère ſur une ſurface abſolument liſſe & polie, diſtribue du noir ſur cette ſurface blanche; d'où il réſulte que ce dernier Artiſte grave plus réellement le cuivre que l'autre, qui ne fait que détruire artiſtement ce que l'ouvrier a gravé avec le *berceau*.

La gravure à la pointe ou au burin ſe trouve, par la nature des opérations dont je viens de donner une idée, plus ſuſceptible de l'expreſſion qui naît de l'ame, parce que l'ame tranſmet d'autant mieux ſur le cuivre l'idée qu'elle a des objets, que l'opération de la main qui lui obéit eſt plus prompte. Le trait & la touche qu'on forme lorſqu'on grave à la pointe, ſont ſouvent auſſitôt exécutés, pour ainſi dire, que penſés, tandis que l'opération d'ôter le noir de la planche, pour ne laiſſer que celui qui doit repréſenter ce trait & cette touche, eſt longue, & donne lieu à l'ame de ſe refroidir; car l'eſprit & le ſentiment ou l'ame, voudroient toujours

que les procédés physiques des Arts auxquels ils préſident, fuſſent auſſi rapides que leurs propres opérations.

La gravure en manière noire, dont je viens de donner une idée, approche, par ſes effets, du deſſin au lavis. La gravure à la pointe approche plus effectivement encore de la manière de deſſiner à la plume. Auſſi voit-on des deſſins lavés qu'on prend pour des eſtampes à la manière noire, & des eſtampes gravées avec la pointe, qu'on croiroit des deſſins faits à la plume.

Il ſeroit bien à propos, dans un moment où le nombre de ceux qui parlent des Arts ſe multiplie (on le peut dire) avec excès, que les diſcoureurs euſſent au moins des idées préciſes des différentes manières d'opérer des Deſſinateurs, des Peintres, des Graveurs, &c. Ces notions ſont faciles à acquérir, & ne ſont point dénuées d'amuſement & d'intérêt. Il ne s'agit que de voir opérer les différens Artiſtes qui, la plupart, ne ſe refuſent pas au deſir qu'on leur marque. Il ſeroit moins commun alors d'entendre appeler, par exemple, *gravures à la manière noire*, des eſtampes, par la ſeule raiſon qu'elles ſont très-colorées & ſouvent pouſſées effectivement au noir, ſoit par l'intérêt d'en tirer plus d'épreuves, ſoit par un ſyſtême faux ſur ce qu'on doit appeler réellement l'effet. Les eſtampes les plus colorées de Rembrant, qu'on ne manque guère de déſigner comme étant gravées en manière noire, ne ſont travaillées qu'à l'eau-forte & à la pointe, quelquefois retouchées par le burin; & c'eſt par ce moyen que quelques-unes, telle que celle qu'on appelle *le Bourguemeſtre Six*, ſont portées au clair-obſcur le plus étendu, par les nuances dégradées depuis le blanc pur juſqu'au noir velouté, & ces effets ne ſont produits qu'à l'aide des différentes pointes & des aſpérités bien ménagées que ces pointes laiſſent ſur le cuivre. Il eſt facile de ſe convaincre de ce fait à l'aide de la loupe, & les épreuves que j'ai faites, en gravant un aſſez grand nombre de planches dans cette manière, m'en ont convaincu.

Je m'étendrai ſur cet objet, & je donnerai, dans le ſecond Dictionnaire, aux articles qui comportent ces explications, quelques procédés que j'ai employés.

B I

BIENSÉANCE, (ſubſt. fém.) La *bienſéance* en Peinture & dans tous les Beaux-Arts, fait partie de ce qu'on doit entendre plus généralement par le mot *convenance*.

La conformité au *coſtume* eſt pour les Peintres une loi de convenance, & cette loi n'a que des rapports particuliers aux idées que nous avons de la *bienſéance*. Je ne parlerai donc ici que de ce qui appartient plus particulièrement à la *bienſéance*, & je m'étendrai davantage au mot Convenance.

Ce qui *ſied bien* eſt l'idée primitive du mot dont il eſt queſtion dans cet article. Ce terme n'emportoit pas vraiſemblablement, lorſqu'on a commencé à s'en ſervir, autant d'importance qu'on lui en a donné depuis. En effet, dans la ſignification qu'il a aujourd'hui, il exprime un devoir, & les idées de ce devoir ſe joignent à celles de la pudeur, de la modeſtie, de la ſageſſe & de la raiſon.

On appelle *mal-ſéant* non-ſeulement ce qui nous va mal, relativement à notre âge, à notre état ou à notre figure; mais la *mal ſéance* s'étend encore plus ſouvent aux démarches, aux diſcours, aux geſtes, aux actions qui nous déparent. La *bienſéance* tient, par des rapports qu'il eſt facile de ſentir, à la modeſtie, à l'honnêteté; & ſi nous en appliquons les idées à la Peinture, elle étend ſes droits non-ſeulement ſur la nature des ouvrages dont s'occupe l'Artiſte, ſur la place & la perſonne pour leſquels ils ſont deſtinés, mais encore ſur les relations des mœurs mêmes de l'Artiſte avec ſes occupations.

La *bienſéance* générale, par rapport à la nature des ouvrages de Peinture, exige qu'ils ne bleſſent pas les mœurs publiques. C'eſt une relation de l'Art avec la Nature, & de la Nature avec nous.

La *bienſéance*, par rapport à l'Artiſte, ſuppoſe que la profeſſion, ſuſceptible d'une conſidération qu'on lui accorde lorſqu'il s'y diſtingue, eſt, par réciprocité, aſſujettie à des devoirs relatifs aux mœurs publiques qui ne doivent point être bleſſées, comme je l'ai dit, dans ſes productions. L'attention publique que s'acquiert l'Artiſte, en exerçant ſon Art avec la *bienſéance* qui fait partie de ſes ſuccès, va juſqu'à ſouhaiter que ſes mœurs n'altèrent point la conſidération qu'on eſt diſpoſé à lui accorder. Un principe ſocial dont la vérité eſt démontrée, c'eſt que les hommes, dont les occupations ou les fonctions fixent les regards de la ſociété où ils vivent, ſont tenus d'honorer leur état, par les vertus, & les *bienſéances* qui y ont le plus de rapport.

Mais une prérogative diſtinctive que les Artiſtes doivent à la nature de leurs occupations, c'eſt que les Arts portent ceux qui les exercent à une élévation habituelle & ſenſible, par les méditations qui leur ſont néceſſaires, par la ſolitude, ou du moins la retraite où ils les entraînent, & par les idées de perfections dont ils ſont obligés de ſe nourrir ſans ceſſe.

Auſſi peut-on préſumer qu'une république d'Artiſtes, n'éléveroit pas de monumens aux vices, & à la barbarie. On a droit de croire, par les ſentimens dont on voit la plupart d'entr'eux animés, & ſouvent avec enthouſiaſme, que ce ſeroit toujours, de préférence, les actions éclatantes de

vertu, la grandeur de l'ame, la ſenſibilité qui inſpireroient leur pinceau, leur ciſeau & leur burin. Mais ſi les Artiſtes en corps ſont républicains & vertueux par l'effet de la libéralité attachée aux Beaux-Arts, il n'eſt que trop malheureuſement vrai qu'individuellement ils ſont plus ou moins eſclaves des circonſtances & de la néceſſité d'attendre un prix de leurs travaux.

La *bienſéance*, relative aux lieux & aux perſonnes à qui ſont deſtinés les ouvrages, eſt une liaiſon d'idées de pluſieurs vertus, avec les rangs les cultes & les individus qui font uſage des ouvrages des Arts. D'où il réſulte que certains tableaux peuvent, ſans inconſéquence, n'etre pas regardés comme meſſeans ou contraires à la *bienſéance* dans l'intérieur de la maiſon d'un homme du monde, & le paroitre chez un miniſtre de la religion & de la juſtice; que les Peintures employées pour orner un théâtre, une ſalle deſtinés à des jeux, ne ſont pas aſtreints à une *bienſéance* auſſi ſévère que celles qu'on emploie dans un temple ou dans un palais de juſtice.

Pluſieurs nuances plus délicates de ces *bienſéances* combinées n'ont peut-être pas, dans nos mœurs préſentes, de lignes de démarcation bien préciſes; mais dans les doutes qu'on peut élever ſur ces limites, il eſt un Tribunal qui juge ſévérement, même dans les ſociétés relâchées. C'eſt celui du public, lorſqu'il s'explique ouvertement ſur les objets des grandes convenances: en effet, il ſe rapproche toujours le plus qu'il lui eſt poſſible de la raiſon, par l'effet d'un pouvoir auquel il eſt comme forcé de ſe ſoumettre. C'eſt ce Juge ſouverain qui condamne ce qui bleſſe les mœurs, même lorſqu'elles ſont corrompues; c'eſt lui qui juge ſévérement une comédie immorale, quelque mérite qu'elle ait, d'ailleurs, un roman licentieux, quelque art & quelque grace qu'ait employé l'Auteur pour corrompre. C'eſt cette voix publique qui tourne en ridicule un boudoir orné de Peintures libres chez un Magiſtrat qui prononce une déſapprobation, mêlée d'indignation, contre les ouvrages publics dans leſquels l'humanité, la bienfaiſance, la juſte tolérance ſont bleſſées, dans laquelle la baſſe flatterie, l'audace des fanatiſmes & les excès d'orgueil attaquent les droits primitifs & généraux de l'humanité, pour flatter les paſſions ou les vices des Princes & des Miniſtres, d'après des circonſtances paſſagères ou des apparences trompeuſes; & c'eſt ce qu'on a reproché plus d'une fois aux médailles, aux inſcriptions, aux ouvrages de proſe & ſur-tout de poéſie, aux ſtatues enfin, & aux peintures dans leſquelles ſe trouvent bleſſées & outragées quelquefois les relations qui exiſteront toujours entre les hommes, celles qui exiſtent de plus en plus entre les nations par l'effet des lumières répandues, & enfin celles des hommes & des nations avec la poſtérité qui juge tout en dernier reſſort & avec ſévérité.

Le malheur des talens à cet égard, eſt d'être trop ſouvent aſſervis ou corrompus, parce que la néceſſité & l'intérêt entrent dans les motifs de ceux qui les exercent; & c'eſt par cette ſervitude qu'ils ſont expoſés à tous les genres de corruption; ils le ſont encore, à l'inconſéquence même de leurs motifs perſonnels, car ſi l'on pouvoit faire une énumération de tous les ouvrages où les *bienſéances* dont je viens de parler, ont été bleſſées ou violées par leurs Auteurs, pour retirer de cette infraction des avantages qu'enviſageoient, l'intérêt ou la cupidité, on verroit combien ces viles paſſions ont été ſouvent trompées; combien de Poéſies, de Peintures, de monumens, d'éloges, de médailles, de fêtes, d'apothéoſes compoſées baſſement pour obtenir des récompenſes, n'ont été payées par ceux même pour qui elles étoient produites, que de mépris!

Artiſtes, on ne peut donc trop vous rappeller aux véritables bienſéances, parce que indépendamment des droits que s'arroge le vil intérêt, votre imagination féconde, exercée, docile & ſouple, vous ſuggère trop aiſément des moyens ingénieux de les enfreindre; mais il eſt tant d'autres emplois de cette faculté créatrice, qui, d'accord avec des vertus & le plaiſir, peuvent vous aſſurer une gloire durable, que la morale des *bienſéances* ne doit pas vous paroitre trop ſévère.

BISTRE. Le *biſtre* eſt une couleur brune & rouſſâtre, qu'on tire le plus ordinairement de la ſuie, & qu'on employe dans la Peinture à l'eau, & pour deſſiner & laver. On fait avec le tabac un *biſtre* qui a quelques avantages ſur celui qu'on tire de la ſuie. On en trouvera la préparation dans le ſecond Dictionnaire.

On *deſſine*, on *lave* au *biſtre*. Des Artiſtes aiment aſſez cette manière de rendre leurs penſées, & l'on a trouvé moyen de l'imiter parfaitement par l'impreſſion colorée de la gravure.

B L

BLANC. Le *blanc*, relativement au méchaniſme de la Peinture, telle que nous la pratiquons le plus généralement, c'eſt-à-dire, en délayant les couleurs avec l'huile, eſt une ſubſtance tirée du règne minéral, & juſqu'à préſent, une préparation de la chaux de plomb. On trouvera des détails ſur cet objet, à l'article BLANC, & à celui COULEUR, dans le ſecond Dictionnaire; mais le mot *blanc* a auſſi, relativement à la théorie-pratique de l'Art, une acception dont je dois parler ici.

On dit quelquefois d'un tableau, qu'il eſt *noir*,

ou que ſon coloris eſt trop *blanc*. On dit qu'un Artiſte *donne dans la farine, qu'un autre donne dans l'encre*. Il faut offrir quelque notion de ce que l'on entend par ces expreſſions, & de ce que c'eſt en effet théoriquement dans la Peinture que le *blanc*, le noir, la farine & l'encre.

Tous les Arts libéraux ſont contraints par l'inſuffiſance des moyens qui leur ſont accordés de recourir à des approximations, dans les imitations qu'ils entreprennent. Pour me borner à ce qui dans la Peinture, a rapport au mot de cet article je ferai obſerver que la lumière & l'ombre ne peuvent pas être véritablement repréſentées par des couleurs, parce que ni l'une ni l'autre, n'eſt effectivement une couleur. On a été induit cependant à regarder le *blanc* matériel comme la couleur la plus ſignificative de la lumière, & le noir, comme la couleur la plus ſignificative de la privation de la lumière.

Cependant l'Art, en admettant ce moyen, & cette approximation, preſcrit au Peintre, d'après une théorie bien méditée, d'éviter avec le plus grand ſoin de faire dominer trop le *blanc* dans ſes lumières, le noir dans ſes ombres, & ſurtout de n'employer, s'il eſt poſſible, ni l'une ni l'autre de ces couleurs pures dans ſon tableau.

Le noir abſolu, doit-on répéter ſouvent aux Elèves, n'exiſte preſque point dans la nature qu'imite la Peinture, parce qu'il ne peut ſe rencontrer que dans des points privés de toute lumière, & que ces points où la privation de lumière eſt complette, n'exiſtent que dans des trous ou profondeurs iſolés. D'ailleurs, l'air interpoſé entre l'œil qui regarderoit ces profondeurs, & les points les plus abſolument privés de lumière, modifieroit la couleur abſolument noire, qu'elle ſeule devoir offrir, & de plus des atomes imperceptibles répandus dans l'air, réfléchiſſent ſans ceſſe des portions également imperceptibles de lumière, qui adouciſſent aux yeux l'effet des privations les plus abſolues.

Quant au *blanc* matériel, il n'approche que de l'éclat le plus brillant de la lumière, lorſqu'elle ſe réfléchit ſur quelques points d'une ſurface extrêmement liſſe, telle que l'eau agitée par le vent, telles que l'acier ou quelques autres ſubſtances dures & polies. Mais ce *blanc*, ou cet *éclat* de lumière, loin d'être prodigué dans la nature, ne s'y montre que comme des points, & ce n'eſt que lors que l'Artiſte imite ces ſortes d'effets, qu'il eſt autoriſé à placer à propos des touches de *blanc* pur, qui rappellent, en effet, l'idée de la lumière. Il a été naturel d'inférer, de ce que je viens d'expoſer, que le mélange gradué du *blanc* avec toutes les couleurs des objets, qui dans un tableau, doivent participer à la lumière, eſt un moyen propre de l'imiter, mais dont on doit uſer avec une grande circonſpection; car il y a encore dans la nature une ſi grande diſtance de l'effet du *blanc* matériel le plus pur à l'éclat de la lumière, que cette imitation eſt toujours infiniment incomplette: auſſi plus il emploie de *blanc*, ſoit pur, en forme de touche, ſoit mélangé dans les teintes, plus il fait appercevoir la différence défavorable qui exiſte entre les moyens de l'imitation & la réalité. Lors donc que l'Artiſte ne fait pas cette reflexion élémentaire, & que, raiſonnant mal ſon Art, il prodigue ſa prétendue lumière, c'eſt-à-dire, le *blanc* de ſa palette, ſon coloris, au lieu d'etre lumineux, devient fade & blafard, & c'eſt alors qu'il tombe, comme l'on dit, dans la farine. Il s'égare de même, lorſqu'il prodigue le noir, en le regardant comme un équivalent effectif de la privation de la lumière; car alors il peint *noir*, au lieu de peindre vigoureux, & pour comble de malheur, ſes ombres & ſes touches, participant de la couleur de l'encre, deviennent de plus en plus ſèches, dures & crues.

Par une conſéquence de ces élémens, ſi le Peintre offre l'image du diſque du ſoleil, il ne peut guère avoir recours qu'à une couleur jaune, blanchâtre ou rougeâtre, qui, ſans imiter l'objet, montre à découvert la meſure déſavantageuſe des moyens de l'Art. C'eſt ainſi qu'un homme, en voulant dire tout ce qu'il ſait, donne la meſure de ſes connoiſſances qui, quelqu'étendues qu'elles puiſſent être, ſont toujours trop bornées.

D'ailleurs, pour revenir au Peintre, en peignant le ſoleil de la teinte la plus lumineuſe de ſa palette, il ſe prive des ſecours de cette même teinte, lorſqu'il veut peindre les éclats que produiſent les rayons du ſoleil; car il faut lui laiſſer l'avantage qu'il a dans la nature d'être plus éclatant que les objets qu'il éclaire. Pour parler exactement, la lumière & la privation de la lumière n'ont donc pas proprement de couleur.

On ne repréſente donc pas réellement une abſtraction, ni quelque choſe qui ſemble immatériel par des couleurs matérielles. On parvient ſeulement par les efforts de l'Art à en rappeller l'idée, & il faut que cet Art ſoit ſavament médité, & les plus grands ménagemens lui ſont néceſſaires pour ne pas trop déceler ſon inſuffiſance & les bornes de ſes moyens.

Jeunes Artiſtes qui commencez à vous armer de la palette, vous êtes embarraſſés, & c'eſt avec plus de raiſon que vous ne le penſez encore, ſur les moyens d'imiter les couleurs de la nature, éclairée par la lumière. Chaque objet y a ſa couleur propre, qui trouve toute ſa valeur, ou qui en dérobe une partie, ſans autre moyen que la lumière & la privation plus ou moins grande de cette lumière.

Le deſir de parvenir à un coloris brillant, vous égare ſouvent; vous vous éclairez dans l'attelier, de manière à favoriſer vos erreurs de coloris. Vos tons blanchis ou noircis, s'ils ſont éclairés

d'une lumière artiſtement dirigée ſur votre ouvrage, font paroître vos *blancs* éclatans comme la lumière, & diminuent l'acreté de vos ombres. Les parties ſaillantes que vous peignez ainſi, vous paroiſſent avoir un relief qui vous étonne & vous ſatisfait. Vous croyez avoir imité parfaitement la nature, & lorſque votre tableau ſe trouve expoſé à une lumière, généralement répandue, ou dans des poſitions moins favorables que celles que vous fournit votre attelier, l'éclat diſparoit, la *farine* & *l'encre* ſe font voir, les crudités bleſſent les yeux, & vos efforts ſont trompés.

BLEU. Le *bleu* ou la couleur *bleue* dont on ſe ſert dans la Peinture, eſt une des couleurs que je nommerai indiſpenſables, & qui ont un droit abſolu d'avoir place ſur la palette de l'Artiſte. On tire cette couleur de différentes ſubſtances. Les détails & les préparations, auront place dans le ſecond Dictionnaire deſtiné au méchanique & à la pratique de l'Art. Je me bornerai à dire ici que la couleur *bleue* dont on ſe ſert dans la Peinture à l'huile, eſt le *bleu* de *Pruſſe*, ou l'*outre-mer*.

Le *bleu* de *Pruſſe*, plus en uſage, parce qu'il eſt moins cher, demande des précautions dans la manière de l'employer; & lorſqu'on ne les prend pas, ou qu'il eſt d'une mauvaiſe qualité, il eſt ſujet à changer de ton, à verdir ou à noircir.

L'outre-mer, moins ſujet à ces inconvéniens, eſt tiré de la pierre qu'on appelle *lapis azuli*. Le *bleu* qu'on en tire s'altère peu, mais par cette raiſon auſſi ſon effet ſe trouve quelquefois peu d'accord avec les autres couleurs, qui deviennent à la longue ou plus vigoureuſes, ou moins qu'elle ne l'étoient lorſqu'on les a employées.

Cette relation des couleurs, conſidérées dans les changemens qui leur arrivent, dans un tableau, eſt un objet infiniment intéreſſant, qui n'a jamais été conſidéré aſſez profondément, & qui entraine des effets, non-ſeulement très-nuiſibles aux ouvrages, quant à leur perfection & à leur durée, mais encore relativement aux jugemens qu'on en porte. Il faut, pour ſe faire une idée de cette particularité de la Peinture, comparer les couleurs & même les tons combinés d'un tableau aux tons qui compoſent un clavecin. Le tableau qui ſort des mains d'un bon Artiſte eſt un inſtrument qui vient d'être parfaitement accordé. Alors on juge ſainement de ſa bonté. Cet inſtrument abandonné à lui-même, ſe déſaccorde immanquablement plus ou moins. Certaines cordes, certaines touches perdent par leur nature, ou par quelques circonſtances leur juſteſſe de ton plus ou plutôt que les autres. Alors il devient difficile, ſur-tout à ceux qui n'ont pas une profonde connoiſſance, ou une grande habitude d'apprécier la bonté des inſtrumens, de juger du mérite que peut avoir celui dont je parle. S'il ſe déſaccorde entièrement, on ne peut plus le juger que par quelques reſtes des tons, & d'après la réputation & le nom de l'ouvrier. Il en eſt de même des tableaux, relativement à l'accord des couleurs: les tons ſont les cordes de l'inſtrument; mais la différence eſſentielle, c'eſt qu'on ne peut pas raccorder cet inſtrument, qui ſe déſaccorde immanquablement par l'effet d'un tems plus ou moins long.

Le tableau ſe déſaccorde comme l'inſtrument, c'eſt-à-dire, à-peu-près tout enſemble, & plus ſouvent partiellement. Alors quelques couleurs moins inaltérables, gardent leur ton, & celles qui le ſont plus le perdent. Lorſque ces changemens ſont parvenus à un certain point, il devient difficile à la plus grande partie de ceux qui s'occupent des tableaux de les apprécier, relativement au coloris. Les Artiſtes le peuvent encore. Mais enfin, il arrive un temps où l'appréciation devient impoſſible, & l'on y ſupplée par l'idée plus ou moins avantageuſe qu'on a du Maître. Cette explication & cette aſſimilation auroient été plus à leur place au mot ACCORD; mais ne voulant, autant qu'il m'eſt poſſible, rien négliger de ce qui peut donner des idées préciſes de l'Art à ceux qui les déſirent, je la place ici, & je rappellerai, pour revenir au mot de cet Article, que le *bleu* de Pruſſe, qui ſe déſaccorde aiſément, ſi l'on ne prend pas des ſoins particuliers en l'employant, a l'avantage de ſuivre au moins plus généralement les changemens qui arrivent à toutes les autres couleurs. Le *bleu d'outre-mer* au contraire, plus inaltérable, garde plus exactement ſon ton; mais par cette raiſon ne ſuivant point du tout le changement général qu'éprouvent toutes les autres couleurs, il eſt, ſi l'on peut parler ainſi, preſque toujours diſcord à leur égard, ce qui eſt très-ſenſible dans des tableaux anciens, dont le coloris à généralement pouſſé, & dans leſquels l'*outre-mer* a gardé ſes nuances.

B O

BOITE A COULEUR. La *boîte à couleur* eſt deſtinée à renfermer & les couleurs & les autres uſtenſiles néceſſaires au Peintre. On trouvera au même mot, dans le ſecond Dictionnaire, les détails & les formes de la *boîte à couleur*. Les planches en offriront la figure.

BON. La juſte application du mot *bon* à un ouvrage de Peinture, n'appartient guère qu'aux Artiſtes & même aux Artiſtes les plus inſtruits dans la théorie & dans la pratique de leur Art. Les Amateurs & en général le Public ſe ſervent également de ce terme; mais le plus ſouvent ſans en avoir bien déterminé la ſignification. La bonté d'un tableau, comme celle d'un homme,

peut être partielle ou générale. On appelle très-juſtement *bon*, l'homme qu'on a reconnu digne de ce titre, après l'avoir obſervé & étudié avec ſoin & ſous pluſieurs aſpects, de même un tableau eſtimé *bon* par un Artiſte éclairé, appréciateur équitable, mérite juſtement cette qualification, & il entre ſouvent dans cette appréciation des portions de mérite fort intéreſſantes pour l'Art approfondi, qui le ſeroient peu pour des appréciateurs moins inſtruits. Auſſi arrive-t-il qu'un Artiſte penſe & dit d'un ouvrage qui fait quelquefois peu d'impreſſion ſur le plus grand nombre, que c'eſt un *bon* tableau; & alors ceux qui le regardent avec moins de connoiſſances, ne comprennent pas poſitivement la juſte ſignification que le Peintre donne à ce terme. Il eſt vrai que quelquefois l'Artiſte ou le profond connoiſſeur ſubſtitue à la ſimple qualification de *bon* tableau, quelques autres manières de s'exprimer. Il dira, par exemple, d'un ouvrage de Peinture, que c'eſt un tableau dans lequel il y a *d'excellentes choſes*, *que c'eſt un tableau d'Artiſte*, Alors il veut dire que cet ouvrage contient des parties très-eſtimables, des ſortes de *bontés*, s'il étoit permis de s'exprimer ainſi, qui appartiennent au fond de l'Art, qui, connues de l'Artiſte véritable, peuvent ou le ſatisfaire, ou lui être utiles. Telles ſont des vérités de nature, des parties d'ordonnance & de diſpoſitions d'objets raiſonnés, des effets perſpectifs ou de clair-obſcur qui prouvent une ſcience approfondie; enfin, certains *partis pris*, comme s'expriment les Artiſtes, qui ne peuvent appartenir qu'à un homme d'un vrai talent, quelquefois même des libertés qui ſont réfléchies & ne viennent ni d'inconſidération, ni d'ignorance.

On ſent aiſément qu'à bien plus forte raiſon un ouvrage de Peinture, un tableau dans lequel toutes les parties auroient atteint le dégré poſſible de la perfection, ſeroit pour tout le monde indiſtinctement un *bon* ouvrage, & non-ſeulement un *bon*, mais un excellent tableau.

On applique quelquefois à l'homme en qualité d'Artiſte le mot qui fait le ſujet de cet Article. On dit un *bon* Peintre, comme on dit un *bon* Poëte, un *bon* compoſiteur en muſique, &c. Et il arrive de même que quelquefois le Public qui ſe ſert de cette qualification, n'en comprend pas l'étendue, on ne l'applique pas avec une juſteſſe éclairée. Un Artiſte peut être un *bon* Peintre au jugement des Artiſtes bien inſtruits, ſans être généralement proclamé tel par ce qu'on appelle le Public. C'eſt ainſi qu'un homme peut mériter réellement le titre honorable & reſpectable de *bon*, ſans que cette qualification s'étende (ſurtout s'il eſt ſimple & modeſte) hors du petit cercle de ceux qui ſont à portée & en état d'apprécier ſa *bonté* réelle.

J'ajouterai que nous voyons auſſi des hommes & des Artiſtes proclamés *bons*, quelquefois même excellens, par un grand nombre d'approbateurs, qui ne ſont réellement *bons* ni comme Artiſtes, ni comme hommes.

BORDURE. La *bordure* eſt un chaſſis à jour, dans les rénures duquel on aſſujettit un tableau, ou pour parler le langage uſité, dont on l'encadre. La *bordure* ou le cadre, primitivement deſtinés à contenir & défendre les bords de la planche ou de la toile ſur laquelle on avoit peint, étoit vraiſemblablement dans ſon origine un aſſemblage de quatre tringles d'un bois ſimple qui gardoit ſa propre couleur; on a orné ces tringles par quelques moulures; on a obſervé qu'elles pouvoient ſervir à renfermer, pour ainſi dire, les regards de celui qui s'occupe à conſidérer un ouvrage de Peinture & à les fixer davantage; alors on a noirci le bois dont on formoit les *bordures*, & on les a fait plus larges & plus apparentes; enfin le luxe a vu dans la *bordure* l'occaſion de parer le tableau & d'enrichir tout-à-la-fois le lieu où il eſt ſuſpendu. La dorure alors a été employée ſur les *bordures*, d'abord vraiſemblablement ſans excès, enſuite avec plus de prodigalité. Le mauvais goût enfin, toujours à l'affut pour gâter ce qui eſt bien, & pour rendre exceſſif ce qui eſt dans une juſte meſure, n'a pas été ſatisfait qu'il ne ſoit parvenu à ſurcharger les *bordures* d'ornemens empruntés de l'Architecture, de ſculptures, de fleurs, de figures, d'allégories, d'or mat, brillant ou coloré, & le tableau eſt devenu, quant à la dépenſe & à l'étalage, l'acceſſoire de la *bordure* qui devoit lui être ſubordonnée.

Cependant, d'après les loix d'un goût éloigné de trop de ſévérité, la *bordure* d'un tableau, ainſi que la parure d'une femme, ne doit point fixer les yeux, en les détournant trop de l'objet qu'elle embellit; mais l'une & l'autre doivent faire valoir les beautés dont elles ſont l'ornement.

Voilà le principe élémentaire, d'après lequel on peut aiſément tirer, relativement à la *bordure*, toutes les conſéquences que ce ſujet peut demander.

La proportion que doit avoir en largeur une *bordure*, eſt aſſez difficile à déterminer. Je crois qu'il ſeroit peut-être poſſible d'établir quelques règles générales en ſe rapprochant de celles dont l'Architecture fait le plus d'uſage, relativement aux relations proportionnées des parties entre elles; mais faute de ce ſecours, la loi qui preſcrit d'éviter toujours les excès, preſcrit de ne pas donner à un très-petit tableau une *bordure* d'une grandeur diſproportionnée & choquante, ou à un grand tableau un encadrement meſquin. L'un reſſemble à un homme habillé trop ſuccintement; l'autre aux têtes mignones de nos jeunes beautés, lorſquelles ſe trouvent perdues dans une

coëffure

coëffure d'une hauteur & d'une largeur ridicules. Elles oublient leur intérêt & l'on oublie celui du tableau qu'on pare mal-adroitement. Car, dans tous les objets qui nous frappent, nous ne ſommes que trop enclins à regarder comme les plus importans ceux qui brillent davantage, ou ceux qui étalent plus de richeſſes. Le luxe des *bordures* ſemble, à la vérité, déguiſer la médiocrité des ouvrages; mais indépendamment de la dépenſe peu ſolide & de l'embarras que donnent ces ornemens, qui tiennent trop de place, ſont fort ſujets encore à s'altérer ou à ſe couvrir de pouſſière; cette ſuperfluité conduit à ſurcharger les cadres de moulures inutiles, après avoir multiplié ſans raiſon les ornemens, qu'une exécution, la plupart du temps imparfaite, rend plus choquans. Les marchands & les artiſtes ou artiſans ſubordonnés contribuent à ces abus ſans doute, mais ils trouvent une grande facilité auprès des nouveaux amateurs, ſurtout lorſque ceux-ci appellent goût pour la Peinture, des fantaiſies inſpirées par vanité ou par imitation. Ce n'eſt peut-être pas excéder les bornes de la vérité, que de dire qu'il y a des amateurs de *bordures* & des collections de cadres qui ſuffiſent pour contenter la puérile prétention de ceux qui en font la dépenſe. Au reſte les titres, les diſtinctions & les rangs ſont ſouvent pour les hommes médiocres & vains, ce que ſont les *bordures* dont je parle, pour les tableaux qui n'ont point de mérite.

BOSSE. *Boſſe*, *ronde boſſe*, ſont des termes ſpécialement conſacrés à la Sculpture, comme on le verra dans le Dictionnaire de cet Art.

Dans la Peinture, on s'en ſert pour ſignifier les modeles en plâtre, en terre cuite, en métal ou en pierre, d'après leſquels on s'exerce à deſſiner pour mieux imiter le relief des corps. Le Peintre deſſine donc d'après la *boſſe*, comme je l'ai expliqué au mot ACADÉMIE. Cette étude a de grands avantages & quelques inconvéniens. Les avantages ſont, entr'autres, de pouvoir deſſiner les objets imités par la Sculpture, avec le relief qu'ils offrent dans la nature meme, de deſſiner à ſa volonté ces objets dans tous les ſens & dans un état fixe, ou d'immobilité, qui laiſſe au deſſinateur tout le tems d'obſerver, d'imiter, de ſe corriger, de recommencer, ce que la nature vivante ne peut procurer que pendant quelques inſtans.

Enfin, les modèles, en plâtre particulièrement, procurent & multiplient, ſans beaucoup de frais, les copies exactes d'une infinité de beaux ouvrages antiques & modernes, que le jeune Artiſte ne pourroit étudier ſans ce ſecours, parce qu'ils ſont diſperſés, & que le Deſſinateur, dans les endroits même où chacun des beaux ouvrages ſe trouve, ne pourroit en diſpoſer à ſon gré, comme il fait de la figure en *ronde boſſe*, qu'il acquiert, qu'il place dans ſon attelier, & qui le rend poſſeſſeur de ce que l'Art a produit de plus parfait.

La *boſſe*, priſe ſur la nature par parties, telles que ſont des bras, des cuiſſes, des jambes, des pieds & des mains moulés en plâtre ſur des figures vivantes & choiſies, dans leſquelles ces parties ſe trouvent particuliérement belles, ſont des ſecours précieux pour le Deſſinateur & le Peintre, ainſi que pour le Statuaire.

Quelques inconvéniens ſont, comme je l'ai dit, attachés à l'étude de la *boſſe*. J'en parlerai dans l'Art. DESSIN; & je dirai ici d'avance, que cette étude, trop aſſidue, habitue à une imitation froide qui, quelquefois, ſe fait ſentir & dans le Deſſin & dans la Peinture. D'ailleurs, le clair-obſcur, ou l'effet de la lumiere & de l'ombre, ſur une ſurface dure & quelquefois polie, tel que ſont le marbre, le plâtre, le bronze, &c. diffère très-ſenſiblement, pour ceux qui l'obſervent, de l'effet de la lumière & de l'ombre ſur des ſurfaces pénétrables, molles & élaſtiques, telles que la chair & la peau.

Il y auroit d'autres nuances d'avantages & de déſavantages à obſerver, relativement à l'étude de la *boſſe*; mais qui demandent d'aſſez longues diſcuſſions. L'étude de la Peinture eſt ſi étendue, lorſqu'on l'enviſage dans toutes ſes parties, que chaque article d'un dictionnaire de cet Art deviendroit aiſement un traité, ce qui ne peut convenir à cette forme d'ouvrage.

B R

BRILLANT. On dit, *un ton brillant*, *une couleur*, *une lumière brillante*; on dit encore: *ce tableau attire par le brillant de ſon coloris.*

L'effet de la lumière & l'imitation de ſes effets attirent effectivement la vue. Dans la Peinture, on dit, en parlant des moyens par leſquels on imite la lumière & ſes effets, ſurtout lorſqu'ils ſont heureux, qu'ils *appellent* le ſpectateur; mais lorſqu'on appelle quelqu'un, on s'engage à ſatisfaire l'empreſſement qu'on occaſionne. Le tableau *brillant* ſemble devoir offrir à ceux qu'il a attirés, plus de perfection que le tableau qui ſe laiſſe chercher. Dans une galerie, dans un cabinet de tableaux, on court vers l'ouvrage *brillant*, perſuadé qu'il doit répondre à l'idée qu'on s'en forme. Autant en arrive ſouvent aux hommes, & l'on eſt aſſez ſouvent trompé par la nature & par l'imitation.

Cette réflexion ne ſuppoſe pas cependant qu'il faille regarder ce charme qui attire comme un défaut. La Peinture, principalement, doit au ſens de la vue un premier tribut. Mais il faut dire & répéter à la jeuneſſe, pour qui l'éclat & le *brillant* en tout genre ont trop d'attrait, qu'il eſt plus aiſé de promettre ainſi, que de tenir cette ſorte d'engagement. Souvent le *brillant* de la

couleur nuit à l'accord eſſentiel que le ſpectateur attiré ne manque pas d'exiger, lorſqu'il s'eſt placé dans le point de vue du tableau. La plus grande partie des ouvrages des grands maîtres ſont recommandables par l'accord & par l'harmonie, ſoit de la couleur, ſoit de la compoſition, ſoit enfin du tout enſemble. Ce n'eſt que dans certains ſujets que quelques Peintres célèbres ont eu pour but d'attirer principalement la vue, en imitant certains effets *brillans*, aux riſques qui pouvoient en réſulter pour la parfaite harmonie de leurs tableaux. Cette hardieſſe peut être méditée & autoriſée dans certaines circonſtances; mais le plus ſouvent elle n'eſt dans la jeuneſſe que l'effet général d'une prétention peu raiſonnée, qui fait oublier que l'air interpoſé, les rejailliſſemens & les reflets de la lumière rompent ſans ceſſe les couleurs & les tons de la nature, pour la rendre véritablement harmonieuſe; que ces effets ſont ſi favorables à nos organes, que nous modérons la lumière dans les lieux que nous habitons le plus ordinairement, lorſqu'elle y devient partiellement ou généralement trop brillante.

Pour revenir à la Peinture, il faut obſerver encore que les tableaux, au moment qu'ils ſont terminés, ſont autoriſés à offrir une ſorte de *brillant* dans le coloris, qu'on peut nommer *fraîcheur* de tons; & que ſi ce *brillant* paroît quelquefois s'élever au-deſſus de l'accord harmonieux qu'on deſire, on doit l'excuſer, dans la certitude que ſi le tableau eſt peint d'une manière franche & de couleurs ſolides, il acquerra, avec le tems, ce qui peut lui manquer pour une plus parfaite harmonie. Pluſieurs Maîtres, célèbres & ſavans dans leur Art, ont prévu cet effet inévitable, & ſe ſont permis un coloris plus *brillant* qu'il n'auroit dû l'être, mais c'étoit pour que la diminution opérée par le tems ne leur ôtât pas l'avantage dont ils vouloient s'aſſurer pour la ſuite. Si l'on demandoit comment & par quels procédés la nature opère ces changemens, qui font dire qu'un tableau s'eſt *accordé*, qu'il s'eſt *peint*, qu'il s'eſt *fait*, il ne ſeroit pas facile de l'expliquer d'une manière abſolument claire pour tous les lecteurs; mais pour en dire quelque choſe, je ferai obſerver, qu'une multitude d'atômes & de pouſſieres imperceptibles qui voltigent dans l'air, s'attachent ſur la ſuperficie de la Peinture, rempliſſent de petites cavités que l'œil n'y apperçoit pas, & que, répandus ainſi ſur la ſurface du tableau, ils adouciſſent la crudité des couleurs & les uniſſent par une ſorte de ton général. D'un autre côté, quelques-unes des parties colorées perdent de l'éclat par une inſenſible évaporation, & gagnent de la ſolidité en *prenant plus de ton*. Les ombres ſurtout éprouvent cet effet, & le ſoin prévoyant du Peintre eſt de les compoſer de couleurs qui ne noirciſſent pas. Ainſi, d'une part, l'air étend peu-à-peu une ſorte de voile harmonieux par l'effet dont j'ai parlé d'abord; & de l'autre, les couleurs pendant aſſez longtems après avoir été employées, conſervent, s'il eſt permis de s'exprimer ainſi, une ſorte de vie qui fait acquérir aux unes plus de conſiſtance, & qui en fait perdre aux autres. Il réſulte de ces obſervations, que l'Art du Peintre, relativement à cette partie, conſiſte, non-ſeulement à colorier de manière à contenter ceux qui jouiſſent de leurs ouvrages, lorſqu'ils viennent d'être produits; mais encore à faire une eſtimation anticipée des changemens qui doivent s'opérer ſur le coloris.

BRIQUETÉ. Un tableau choiſi dans la nature n'a le plus ordinairement aucune couleur diſtinctive & générale qui ſoit aſſez prononcée pour qu'on lui donne un nom. Il eſt bien rare que l'on puiſſe dire proprement que la nature ſoit rouge ou bleue, ou d'une couleur rouſſe ou *briquetée*; ce qui voudroit dire, qu'un aſpect qui embraſſe un aſſez grand nombre d'objets, auroit généralement une des couleurs que je viens de déſigner. On peut donc regarder comme un défaut qu'un tableau rappelle au premier aſpect une couleur particulière.

Le mot *briqueté* déſigne une couleur d'un rouge approchant de la brique; quelques Peintres rappellent dans leurs ouvrages cette couleur, parce que pluſieurs teintes de leurs tableaux ſont rougeâtres.

Cette ſingularité, ainſi que celles du même genre, proviennent de l'habitude que ſe fait l'Artiſte d'admettre une couleur qu'il prend, pour ainſi dire, en affection, plus ſouvent que d'autres, dans les mélanges de ſes teintes, dans ſes paſſages & dans ſes ombres. Cette habitude à ſon tour eſt une négligence & un oubli habituel des principes fondamentaux du coloris. Quelquefois elle eſt occaſionnée auſſi par l'imitation fréquente d'un maître qui avoit contracté ce défaut. On eſt encore entraîné à faire entrer certaines couleurs, ou plutôt certains tons dans les nuances, dans les paſſages & dans les ombres, par la facilité qu'on trouve par ce moyen d'accorder généralement un tableau. Enfin la couleur dont la toile a été couverte dans ſon apprêt, peut y contribuer. Ainſi, lorſque la toile eſt appretée avec une couche de *rouge-brun*, comme il a été d'uſage de les apprêter généralement pendant un tems, il arrive quelquefois que le ton de cet apprêt perce au travers de pluſieurs des couleurs dont on la couvre, & le tableau peut préſenter des tons *briquetés*, qui ne proviennent pas du ſyſtême de colorer du Peintre, mais de l'apprêt de ſa toile.

Je trouverai occaſion, dans pluſieurs articles, de m'étendre davantage ſur l'influence que le ſyſtême, ou l'habitude ou la négligence à ſe défendre de l'abus des moyens de pure convention, ont ſouvent dans la Peinture.

Digitized by Google

BROCANTER, BROCANTEUR, BROCANTE, BROCANTAGE. *Brocanter*, ſignifie vendre en détail ou troquer des tableaux, des ouvrages de luxe, des bijoux, des meubles d'agrément.

Le *Brocanteur* eſt celui qui exerce cette profeſſion, dont les opérations ſont d'autant plus arbitraires, qu'elles ſont ſuſceptibles de plus de combinaiſons mercantiles & plus dépendantes des fantaiſies & des modes.

La *Brocante* ou le *Brocantage* ſont des termes du langage familier de la Peinture, & ces termes déſignent les opérations dont j'ai parlé. On peut obſerver que notre langue offre, à l'égard de quelques profeſſions ou métiers, des dénominations qui emportent avec elles une idée de la manière dont ils ſont le plus ſouvent exercés. On entend généralement par *Maquignon*, non-ſeulement un homme qui vend & troque des chevaux, mais celui qui dans ce commerce eſt taxé de joindre fréquemment à l'intelligence permiſe, une adreſſe & des artifices moins eſtimables. On a moins de confiance au *Cabaretier* qu'au *Marchand de vin en gros*. Le *Brocanteur* eſt regardé en général comme étant à peu-près, à l'égard des tableaux dont il fait commerce, ce que le Cabaretier & le Maquignon ſont à l'égard du vin & des chevaux. Le *Brocanteur* eſt donc taxé juſtement ou injuſtement de vendre ou de troquer le plus adroitement & le plus avantageuſement qu'il le peut, des marchandiſes ſouvent déguiſées & frelatées. L'idée que le Public a attachée au nom de *Brocanteur*, devroit naturellement mettre en garde ceux qui, pour ſatisfaire leur goût & leur fantaiſie, achètent, ou ſe défont de ce qu'ils ont acheté; mais, par une ſorte de fatalité, l'Amateur peu expérimenté accorde d'autant plus facilement ſa confiance au *Brocanteur*, que ſes deſirs ſont plus ardens. Il eſt vrai que le *Brocanteur*, qui n'ignore pas que le nom qu'il porte doit être un ſignal de précautions & de défiance pour ceux qui achètent de lui, repoſe ſa conſcience ſur le ſoin qu'on doit avoir de ſe mettre en garde. *Caveat emptor* eſt la baſe de ſa tranquillité morale; & pour la rendre plus inaltérable, il eſt le premier à établir les lumières & la ſagacité des Amateurs, en leur prodiguant ces qualités, en raiſon de la généroſité & de la confiance qu'on montre à ſon égard.

Au reſte, il faut obſerver auſſi que le jugement & l'appréciation des tableaux qu'étale le *Brocanteur*, exigeroit ſouvent, de la part des acheteurs, une fineſſe, une perſpicacité & des connoiſſances qui ſont le partage d'un bien petit nombre d'Amateurs & d'acheteurs. Diſtinguer la manière des maîtres, eſt une de ces connoiſſances; mais il eſt un ſi grand nombre de maîtres, qu'il eſt difficile de bien conſerver la mémoire & les caractères diſtinctifs de chacun. D'ailleurs, pluſieurs étant élèves les uns des autres, ſe ſont reſſemblés de manière à faire tomber dans la mépriſe; &, ce qui eſt plus fâcheux, on peut parvenir à les copier avec une telle adreſſe, qu'on y ſoit aiſément trompé. Dans l'Art de l'Ecriture, non-ſeulement le fauſſaire eſt puni, mais pour le juger & le convaincre, il exiſte des Vérificateurs autoriſés: dans l'Art de peindre, le copiſte eſt d'autant plus loué, qu'il trompe davantage, & il n'exiſte point encore de Vérificateurs en titre à qui l'on puiſſe avoir recours.

L'Amateur novice eſt donc expoſé à être trompé, premièrement dans la connoiſſance des maîtres, & dans la diſtinction qu'il lui faut faire entre l'original & la copie; mais il n'eſt pas au bout des épreuves de ſon noviciat.

Le *Brocanteur*, expert dans tous les moyens de ſa profeſſion, fait retoucher, repeindre, donner à propos au tableau le caractère reſpectable de l'ancienneté, ou la fraîcheur & l'éclat d'un âge moins impoſant. Il ne ſe croit point obligé de répondre que ces caractères durent au-delà du tems néceſſaire au marché. Il doit encore avoir le talent d'expoſer ſes tableaux au jour le plus favorable, de le parer d'une bordure qui annonce un ouvrage diſtingué & précieux. Il ſait le vernir de manière à lui donner un éclat qui ſéduit même en éblouiſſant les yeux. Dans le nombre infini des artifices de la profeſſion dont je parle, & dont tous les détails ne me ſont pas connus, je ne dois pas oublier les facilités inſidieuſes que donnent ceux qui l'exercent, lorſqu'à l'aide d'un crédit onéreux, ils éludent la difficulté qu'auroit l'acheteur à s'acquitter avec lui. Alors le prix ſur lequel il n'eſt plus trop facile de ſe débattre, n'a d'autre baſe d'évaluation que le deſir de l'acheteur & la cupidité du marchand. Je dois mettre encore du nombre des moyens utiles au *Brocanteur*, les trocs dans leſquels il eſt naturel que le plus inſtruit & le plus exercé ait l'avantage.

Avec l'amour de la juſtice & de ſon prochain, ne ſeroit-on pas porté à deſirer, lorſqu'on voit le goût des tableaux devenu jouiſſance de luxe, multiplier de plus en plus les *Brocanteurs* & leurs victimes, qu'il fut poſſible d'établir une commiſſion d'Artiſtes-Vérificateurs, auxquels ceux qui ſeroient aſſez modeſtes pour convenir de leur peu de lumières, ceux qui ſans ſecours ſont obligés de s'inſtruire à trop grands frais, & qui quelquefois, ſemblables aux joueurs, ſe croyent autoriſés par leurs pertes à faire quelques dupes, après s'être laſſés de l'être, pourroient avoir recours dans l'occaſion?

Un ſouhait qu'on pourroit encore faire, ſeroit que quelque *Brocanteur*, bien inſtruit des myſtères de ſa profeſſion, voulût bien donner au Public les détails de tous les moyens dont il auroit connoiſſance. Un ouvrage d'un Artiſte eſti-

mable * a développé les artifices qu'on employe dans l'Art de contruire. Cet exemple mériteroit d'être ſuivi; au reſte on me rendra la juſtice de penſer, que tout ce que je dis du *Brocanteur* & de ſes dupes, ne peut regarder ni la première claſſe des marchands, ni la première des Amateurs. Il a exiſté & il exiſte des hommes intégres dans toutes les profeſſions, & de véritables connoiſſeurs: les premiers exercent avec délicateſſe leur profeſſion, ſe refuſent toute eſpèce d'artifice, & n'abuſent pas de l'inexpérience & de l'aveuglement des deſirs. Les ſeconds n'ont pas beſoin de vérificateurs.

Le ſeul point ſur lequel on pourroit leur demander des évaluations plus juſtes qu'elles ne ſont ordinairement, mais difficiles à fixer, ſeroit, à l'égard des ouvrages de Peinture, relativement aux genres. On devroit ſouhaiter que la mode & quelques ſpéculations de marchands ne portaſſent pas à une valeur arbitraire & diſproportionnée à leur valeur *artielle* ou *libérale*, des tableaux de genre, qui certainement ne demandent ni l'étendue des connoiſſances, ni l'élévation de génie qu'exigent les plus grands genres. Aujourd'hui, malheureuſement pour les Arts, ce deſir ne peut plus être accompli. Les ouvrages dont je parle étant regardés plutôt comme objets de vanité & de luxe, que comme productions du génie, doivent ſubir néceſſairement le ſort de tout ce dont le caprice & la mode régient l'ſublime & la valeur.

Cet abus, bien plus dangereux pour les Arts qu'on ne le croit communément, a l'inconvénient de détruire les véritables baſes qu'on devroit ſe former pour établir de juſtes jugemens, & par conſéquent d'intervertir les principes tirés de la raiſon & de la connoiſſance des Arts.

BROSSE. On ſe ſert, en peignant à l'huile, de *broſſes* & de pinceaux; la *broſſe* eſt une eſpèce de pinceau moins fin, plus groſſier que ce qu'on appelle plus ordinairement pinceau. La *broſſe* eſt formée de poils ou ſoies de cochon aſſez dures médiocrement flexibles, peu diſpoſées à former la pointe en ſe réuniſſant à leur extrémité. Il faut un art ou une adreſſe particulière pour faire parfaitement les *broſſes*, & ſurtout les pinceaux; c'eſt avec leur ſecours que le Peintre, après avoir pris les couleurs ou les teintes qui ſont diſpoſées ſur ſa palette, les applique ſur la toile, pour les étendre enſuite, les méler ou les unir les unes aux autres. Il paroit qu'on a commencé par faire des pinceaux, ou du moins que les Peintres s'en ſont ſervis avant de faire uſage des *broſſes*, parce que ces Artiſtes ont dû être portés à opérer avec la couleur, comme avec le crayon bien aiguiſé, ou la plume. Ils avoient beſoin pour cela de pinceaux qui fiſſent la pointe: leurs grands ouvrages mêmes étoient peints ainſi. Cette façon d'opérer contribuoit, avec pluſieurs autres cauſes, à la manière sèche qu'on remarque dans leurs ouvrages. Leur trait étoit fin, la touche étoit maigre, & par-là ſon effet manquoit de la perfection que l'uſage de la *broſſe* a procurée à cet égard aux Artiſtes.

La *broſſe* peut être de différentes dimenſions. Il y en a de très-groſſes, & elles ſont deſtinées pour les grands ouvrages & pour *couvrir*, comme on dit, les fonds. Il y en a de petites pour les parties qui demandent de la netteté & de la préciſion; mais comme les *broſſes*, de quelque dimenſion qu'elles ſoient, ne ſont pas parfaitement la pointe, le trait qu'on détermine par leur moyen & la touche qu'on place, n'ont pas la maigreur que la perfection de l'Art exclud avec raiſon.

Cependant cet avantage de la *broſſe*, plus favorable à l'effet, ce moyen plus prompt, cet outil qui peint *plus large & plus gras*, pour me ſervir du langage de l'Art, n'exclud pas abſolument l'uſage du pinceau, dont quelques Artiſtes encore ſavent corriger les inconvéniens; mais ils le reſtraignent à certains détails, qui demandent abſolument une grande préciſion; ce qui a lieu ſurtout dans les tableaux d'une dimenſion moyenne ou petite, & dans ce qu'on appelle les *petits genres*, parce qu'ils permettent ou ſemblent même exiger une préciſion de trait indiſpenſable.

Pluſieurs obſervations ſe préſenteroient à cette occaſion. Je me bornerai à celle-ci: plus les genres qu'on nomme *précieux*, relativement à la manière dont ils ſont peints, plus l'imitation ſervile enfin ſe multipliera, plus le Public reprendra le goût de petits détails, goût nuiſible aux grands progrès & aux grands procédés de l'Art, plus auſſi les Peintres reprendront l'uſage des pinceaux en les ſubſtituant à la *broſſe*; ce qui les éloignera de la manière grande & ſavante d'employer la couleur.

Tout genre a certainement ſon mérite, toute manière d'opérer a quelqu'avantage qui lui eſt propre; mais lorſque la théorie raiſonnée eſt parvenue à préférer ce qu'elle regarde comme meilleur, à ce qui lui paroit l'être moins, on peut aſſurer qu'elle a fait un pas vers la perfection; ſi l'on rétrograde, on s'en éloigne.

Jeunes Artiſtes, qui aſpirez à peindre d'une *grande manière*, accoutumez-vous à aiguiſer le moins que vous le pourrez vos crayons en deſſinant, & à vous ſervir le plus que vous le pourrez de la *broſſe* en peignant. Les grands maitres, en opérant ainſi, ont deſſiné finement & peint auſſi précieuſement qu'il le faut, relativement aux différens ouvrages qui les ont immortaliſés.

Vous blâmez les Peintres anciens qui, au renouvellement de l'Art opéroient autrement: prenez garde de retomber inſenſiblement dans les mêmes défauts. Trop malheureuſement dans nos Arts, nous ne parcourons qu'un cercle plus ou

* De M. Camus de Mezieres.

moins grand, & les derniers points de ce cercle ſe rejoignent aux premiers.

BROYER. *Broyer* les couleurs, ou les matières qu'on transforme en couleurs pour l'uſage de la Peinture, c'eſt les écraſer, les diviſer, les réduire en poudre & les rendre abſolument propres à l'Artiſte, en les amalgamant, pour ainſi dire, avec une portion convenable d'huile.

On place les matières *concaſſées* ſur une pierre très-dure & très-polie; on les écraſe avec une *molette*: on promène cette *molette*, qu'on preſſe des deux mains, ſur la pierre en tout ſens, & l'on continue cette opération, non-ſeulement pendant aſſez longtems, pour que l'on puiſſe mêler l'huile aux matières pulvériſées, mais encore lorſque l'huile y eſt mêlée, pour les incorporer parfaitement enſemble.

La *molette*, dont il vaut mieux donner ici une idée que de remettre à en parler à l'article MOLETTE, eſt une eſpèce de gros tampon, plus large par le bas que par le haut, qui ſert à le tenir. L'extremité baſſe de ce tampon eſt plate & fort unie, & c'eſt en preſſant la matière des couleurs entre cette ſurface très-liſſe & celle également liſſe de la *pierre à broyer*, qu'on parvient à réduire preſque juſqu'à l'état de poudre *impalpable* les couleurs, & à les incorporer parfaitement à l'huile, de manière qu'une petite portion priſe & preſſée entre les doigts, ne fait ſentir aucun grain qui arrête les doigts.

La *pierre à broyer* peut etre de différentes matieres, ainſi que la *molette*. Le porphyre, l'agate, le cryſtal peuvent ſervir à ces uſages; mais nous entrerons dans ces détails dans le ſecond Dictionnaire, où nous donnerons auſſi des figures qui rendront les explications plus ſenſibles. Ce que je puis ajoûter ici, pour donner quelqu'idée théorique à ce ſujet, c'eſt que les couleurs deſtinées à exécuter des tableaux précieux, demandent à être parfaitement diviſées & amalgamées avec l'huile la plus choiſie. On doit aiſément ſentir que, plus l'Artiſte s'engage à entrer dans les plus petits détails des tons, des demi-teintes, des paſſages, plus il paroit ſouhaiter que l'œil le plus clair-voyant juge de près ſon ouvrage, & plus il eſt intéreſſant pour ſon ſuccès que nul obſtacle phyſique ne s'oppoſe à ſon travail, & que nulle inégalité, nulle aſpérité, nul corps étranger ne ſe faſſe appercevoir dans ſa couleur: c'eſt par cette raiſon que quelques Artiſtes, qui mettent un grand prix à ce genre de Peinture, préparent & broyent eux-mêmes leurs couleurs; ils font un choix des portions les plus parfaites des matières qu'ils emploient; ils les briſent, les pulvériſent, les *broyent* avec une huile choiſie, & cela dans un lieu propre & à l'abri de la pouſſière qui pourroit, par le mouvement le plus léger de l'air, y porter des atômes étrangers. Ces ſoins, qui paroiſſent minutieux, ne ſont point blâmables, parce qu'effectivement les couleurs extrêmement pures ſe conſervent davantage, s'emploient avec plus de facilité & ſont ſuſceptibles de plus d'éclat.

Dans les grands ouvrages, ces mêmes ſoins ſeroient difficiles & peut-etre impoſſibles à employer; mais ils ne ſont point auſſi néceſſaires, parce que ces ouvrages ſe voyent de plus loin. Cependant j'obſerverai encore que ces raiſons ſervent trop ſouvent de prétexte à une négligence nuiſible aux Artiſtes qui ſe la permettent, & blâmable dans pluſieurs marchands qui préparent les couleurs avec trop de négligence, ſans mettre aſſez de choix dans les matieres, & en y en introduiſant d'hétérogènes. L'Artiſte y perd une facilité d'opérer néceſſaire; ſes teintes ſont plus ſujettes à ſe ſalir; enfin, ſes ouvrages moins phyſiquement purs, conſervent moins l'accord qu'on leur donne & ſe détruiſent plus vite.

BRUN. On dit quelquefois, à l'occaſion d'un tableau, dont le ton général eſt ſombre, & les touches ou les ombres trop *foncées*: il faudroit adoucir les *bruns* de ce tableau. Voilà, à ce qu'il me ſemble, à-peu-près la ſeule application théorique de ce mot qui, d'ailleurs, eſt ſimplement un nom, par lequel on déſigne quelques tons de couleurs, quelques teintes, quelques nuances. Car il n'y a parmi les couleurs fondamentales de la palette du Peintre, qu'une ſeule couleur dans la déſignation de laquelle, entre le mot *brun*, qui eſt le *brun rouge*. On trouvera des détails ſur cette couleur dans le ſecond Dictionnaire.

BRUNI & BRUNISSOIR. Ce que j'ai dit à l'occaſion du *Berceau*, donne quelques notions qui ſe réuniſſent ici à l'explication ſuccinte que demandent les deux termes de cet Article. Ces deux termes ont rapport à la gravure.

Le *Bruniſſoir* eſt un outil d'acier; ſa forme & les détails techniques qui lui ſont propres ſe trouveront dans le ſecond Dictionnaire au même mot BRUNISSOIR, & la figure de l'outil qui porte ce nom ſera gravée & repréſentée exactement dans les planches, aux renvois indiqués.

Le *Bruniſſoir* s'emploie en le frottant à plat ſur la planche de cuivre qu'on veut *brunir* ou polir. On frotte plus ou moins fortement l'outil ſur la planche par le bout qui eſt très-uni, très-liſſe, & par cette opération, répétée avec patience, on parvient à détruire les aſpérités & les enfoncemens, les traits qui ſe trouvent altérer la perfection de ſon *poli*. C'eſt à-peu-près, par rapport à la gravure, ce qu'on pratique lorſque pour rendre un deſſin qu'on exécute plus parfait, on efface avec la mie de pain, & mieux encore avec la gomme élaſtique, ce qui n'eſt pas aſſez net, aſſez précis, ou qu'on affoiblit des ombres trop fortes.

Digitized by Google

L'opération qu'on exécute avec le *Bruniſſoir* s'appelle *Brunir*.

B U

BURIN, BURINER. Le *burin* eſt un outil d'acier, taillé & aiguiſé de manière à couper le bois, l'or, l'argent, le cuivre & les métaux même les plus durs; il eſt employé dans la Gravure & il y eſt principalement deſtiné à opérer ſur le cuivre rouge, qu'un long uſage fait regarder comme le métal le plus propre à l'Art de graver.

On trouvera des détails relatifs au *burin* & la repréſentation des différentes figures qu'on lui donne, relativement aux effets qu'on en attend, dans le ſecond Dictionnaire & dans les planches qui y ont rapport.

Buriner, c'eſt ſe ſervir du *burin*.

Ce que je puis ajoûter de théorique à cette première notion, c'eſt que la *Gravure au burin* eſt inconteſtablement celle qui atteint le plus la perfection dont l'Art de la Gravure eſt ſuſceptible. Cette manière de graver a été portée au plus haut point de perfection par les Edelinks, les Drevets & d'autres Artiſtes que j'aurai occaſion de citer avec plus de détail.

L'Art de graver au *burin* a dégénéré dans ce ſiècle, où l'on s'occupe cependant plus généralement des Arts qu'on ne faiſoit avant, & qui eſt ſi abondant en productions de la Gravure, qu'on a peine à concevoir comment le papier, les preſſes & les acheteurs peuvent y ſuffire. Au reſte, c'eſt cette abondance d'ouvrages qui appauvrit l'Art. *Inopem me copia fecit*, eſt une ſorte de deviſe qui ne convient que trop de nos jours à la Gravure. Sans entrer dans des détails à ce ſujet, ſur leſquels je m'étendrai au mot GRAVURE, je dirai ſeulement que cet Art étant devenu d'un uſage infiniment plus habituel & plus général, ſoit pour l'utilité, ſoit pour l'agrément, il en eſt réſulté qu'un bien plus grand nombre d'Artiſtes s'en ſont occupés; mais par cette raiſon, la concurrence a engagé ces Artiſtes à chercher avec une ſorte d'émulation mercantile, les moyens d'abréger le travail, d'épargner ſur le temps & de gagner davantage. On a eu recours plus que jamais à l'eau-forte, à des outils, à des préparations qui demandoient moins de tems, d'études & de ſoins que le *burin*; enfin le plus grand nombre d'Artiſtes de ce genre a regardé, que la perfection de la Gravure ſeroit d'en rendre les opérations auſſi expéditives, s'il étoit poſſible, que les manières de deſſiner les plus promptes. De-là les gravures imitant le lavis, imitant le crayon, en manière noire, les gravures colorées par le moyen deſquelles on a voulu exécuter & multiplier ſous la preſſe des tableaux, ce qui eſt abſolument impoſſible, c'eſt-à-dire, ce qui ne peut jamais approcher que de très-loin de la Peinture. Chacun de ces moyens d'opérer en Gravure a cependant ſes avantages particuliers & des uſages auxquels ils ſont propres; auſſi je ſuis bien éloigné de les blâmer en eux-mêmes; mais la cupidité qui en a multiplié bien ou mal-à-propos l'emploi, pour ſuppléer ſeulement à ce qui demanderoit plus de tems, plus d'études & de ſoin, eſt ce qui a, non-ſeulement nui au perfectionnement de la Gravure au *burin*, mais qui l'a fait preſque abſolument négliger au détriment de l'Art & à la honte du goût. Il y a donc, & je le dirai avec plus de détails ailleurs, il y a donc dans les Arts & dans les ſubdiviſions des Arts, des manières d'opérer propres à certains uſages, qui, perfectionnées pour ces uſages, peuvent & doivent être eſtimées; mais ſi ces manières d'opérer ſont employées aux genres & aux objets auxquels elles ne ſont point propres, non-ſeulement elles ſont mauvaiſes, mais encore elles deviennent très-préjudiciables aux Arts & au goût.

La plus grande partie des perſonnes qui ne ſont point aſſez initiées dans la pratique & dans la théorie du Deſſin, de la Peinture & de la Gravure, ignorent qu'elles ſont les différentes manières de graver, & ne peuvent ſentir la vérité des notions générales que je viens d'expoſer. Il ſeroit difficile, à moins qu'on ne s'étendit beaucoup, de leur faire comprendre clairement la ſupériorité de la manière de graver au *burin*; & ce n'eſt pas ici la place de ces explications qui ſe trouveront au mot GRAVURE & autres. Ainſi je me contenterai de ces premières idées, que comprendront certainement les Artiſtes & ceux qui ſont inſtruits, ſoit par l'obſervation, ſoit par le raiſonnement, ſoit enfin pour avoir ſuivi les Artiſtes qui s'occupent de la Gravure dans leurs différentes opérations.

BUSTE. *Buſte*, eſt un terme plus généralement adapté à la Sculpture qu'à la Peinture. Cependant il entre auſſi dans ſon langage, par exemple, à l'occaſion du portrait. Ce genre de Peinture produit en effet beaucoup plus de *buſtes* que de figures entières.

On appelle *buſte*, la repréſentation des parties ſupérieures du corps humain, c'eſt-à-dire, la tête, les épaules, une partie de la poitrine, & enfin les repréſentations de la figure humaine qui ne paſſent pas la ceinture. Il réſulte de cet uſage plus général de peindre le portrait en *buſte*, que la plupart des Peintres de ce genre ſe trouvent embarraſſés, lorſqu'il s'agit de repréſenter la figure entière. Il arrive même, parce que l'intérêt pécuniaire du plus grand nombre eſt de borner le portrait qu'on deſire à la partie la plus intéreſſante, qui eſt la tête, que les Peintres de portrait, peu habitués à étudier la nature par des Académies, ſe trouvent même embarraſſés à deſſiner & à diſpoſer les bras & les mains. Il eſt donc néceſſaire, on ne peut trop le répéter, aux Peintres de por-

Digitized by Google

trait, de deſſiner le nud & la compoſition, au moins relativement à une ſeule figure; premièrement, parce que cette étude leur donne plus de facilité & plus de sûreté pour deſſiner & mettre parfaitement enſemble la tete, les emmenchemens du col, la place & les proportions des épaules; mais encore que dans les circonſtances où ils peuvent & où ils deſirent tous de ſe trouver, de peindre le portrait, comme on dit, en grand & d'une manière qui ſe rapproche de l'*hiſtoire*, ils ne ſe trouvent pas trop détournés, trop occupés & trop contrariés par le défaut d'habitude & la quantité d'études qu'ils ſe trouvent obligés alors de faire & qu'ils font avec peine. La repréſentation de la figure réduite au *buſte*, a pluſieurs difficultés par elle-même, qui deviennent moindres, lorſque l'Artiſte a étendu ſon talent juſqu'à deſſiner & compoſer correctement & facilement le nud de la figure entière. Premièrement, la tête, paroit preſque toujours trop forte dans les portraits bornés aux épaules, parce que les yeux, accoûtumés à comparer la tête d'un homme à tout le reſte de ſon corps, ne le compare alors qu'à une très-petite partie. Il faut donc quelquefois, ſurtout ſi l'original ſe trouve mal proportionné & ſi la groſſeur des épaules & du *buſte* eſt plus forte qu'elle ne devroit l'être, ſe permettre quelques libertés qu'on ne prend avec avantage qu'autant qu'on a l'habitude des proportions générales & de celles qui ſont regardées comme plus parfaites. D'ailleurs, le mouvement qu'on cherche à donner à une tête, pour la rendre plus pittoreſque, plus piquante, plus agréable, plus conforme au caractere de celui qu'on peint, ce mouvement, dis-je, ne peut être ſaiſi avec juſteſſe, avec grace, de maniere à faire imaginer celui de toute la figure, qu'autant que l'Artiſte ſe repréſente bien en effet la figure entière, participant à ce mouvement, ou l'occaſionnant. Or cette repréſentation idéale ne ſe peint avec juſteſſe à l'imagination du Peintre, qu'autant qu'il eſt en état, s'il veut s'en aſſurer davantage, de la réaliſer par un deſſin de la figure entière. Ce n'eſt pas tout : les draperies, les habillemens, les parures demandent, pour être employées de manière à ne point nuire à l'enſemble du *buſte* même, que l'Artiſte deſſine correctement le nud qui eſt deſſous. Si l'Artiſte a la liberté d'étendre ſa compoſition aux bras & aux mains, la néceſſité de deſſiner la figure, eſt bien plus démontrée; & la plupart des portraits, même en *buſte*, ne prouvent que trop que les Artiſtes n'ont pas acquis cette ſcience du deſſin, qui eſt la baſe de tous les genres de la Peinture. Je ne dirai rien de la compoſition de la figure entière, parce que je ſortirois de mon ſujet.

C C

CABINET, CABINETS DE TABLEAUX.

Un *Cabinet de tableaux* ſignifie une collection d'ouvrages de Peinture; & l'on ſe ſert de cette dénomination, quand même la collection rempliroit un palais. Certainement lorſque cette expreſſion s'eſt établie, la prétention & le faſte n'exiſtoient pas à cet égard autant qu'ils exiſtent aujourd'hui. Je me tranſporte aux tems peu éloignés, où les Arts ont commencé à fleurir, & je me repréſente un homme, ami des Arts & lié avec les plus habiles Artiſtes de ſon tems qui, ſur ſon ſuperflu ou ſon économie, à l'aide de ſes connoiſſances & de ſes ſoins, parvenoit à réunir un certain nombre de tableaux de maîtres recommandables. Cet homme ne diſoit point: je poſſède une *collection ſuperbe*. Il diſoit ſimplement: *j'ai un cabinet qui renferme quelques bons tableaux*. On imita cet homme; car l'imitation de quelqu'eſpece qu'elle ſoit, eſt naturelle à l'homme & habituelle parmi nous. Bientôt on pût citer pluſieurs collections ou *cabinets de tableaux*, & la diſtinction qu'on accorda à ceux qui en étoient poſſeſſeurs, en augmenta bientôt le nombre. Ce qui eſt aſſez ſingulier, c'eſt qu'à meſure que les faiſeurs de collections ont rempli des appartemens vaſtes d'un nombre conſidérable d'ouvrages de Peinture, la vanité ait daigné conſerver encore la manière de s'exprimer, qu'employa d'abord la modeſtie.

La plus ample collection s'appelle donc encore *cabinet*, & cette dénomination eſt en uſage pour un grand nombre d'objets curieux & ſcientifiques. On dit un *cabinet* de livres, mais plus ordinairement une *bibliothéque*. On qualifie de *cabinets* les collections d'objets qui ont rapport aux médailles, aux deſſins, aux eſtampes, aux ſciences, à l'hiſtoire naturelle; & pour ſuivre l'hiſtorique de cette dénomination qui s'eſt étendue & a jetté des branches aſſez remarquables, les Joueurs de gobelets & les Charlatans, que l'intérêt & une ſorte de vanité, qu'ils n'avoient pas autrefois, portent à ſe rapprocher des Sciences & des Arts, appellent *cabinets de Phyſique* & *laboratoires* les endroits où ils attirent le Public, & où ils tirent partie de la curioſité par l'adreſſe & le preſtige. Cette dénomination eſt un nouveau moyen du Charlataniſme, & ce moyen une ſorte de familiarité qui rapproche trop les Siences, ainſi que les Peaux-Arts, des artifices qui n'ont pour but que le vil intérêt. Au reſte, le rapprochement des charlataneries & des ſciences naît de ce que ces derrières étant exercées plus généralement qu'elles ne l'étoient, excitent davantage à en tirer parti, & à chercher, ſurtout dans les nouvelles découvertes, des moyens d'opérer quelques effets extraordinaires, dont les Charlatans adroits & d'une claſſe moins obſcure qu'ils n'étoient, ſavent tirer avantage. Les ſavans dédaignent les inconvéniens qui réſultent des approximations ou plutôt des méſalliances dont je viens de parler; & ces inconvéniens paſſagers ne peuvent en effet être bien dangereux, à moins que les adminiſtrateurs & les hommes puiſſans ne ſe permettent trop de les favoriſer.

Les hommes d'Etat, plus inſtruits des affaires importantes d'adminiſtration, que des Sciences & des Arts, ſont diſpoſés à être trompés, même en raiſon de leur zèle pour le bien public; & l'on peut penſer qu'ils ſont à cet égard comme les parens affectionnés, toujours prêts, lorſque leurs enfans ſont malades, à croire vrais les miracles dont ſe vantent les gens qui en font le moins. Pour revenir aux *cabinets* de tableaux & à ceux qui en tirent vanité, leur relation avec le charlataniſme conſiſte, en ce que d'une part l'on trouve dans plus d'une collection moderne des tableaux apprêtés, repeints, déguiſés, parés pour les faire croire meilleurs qu'ils ne ſont; & d'autre part, de ce que les poſſeſſeurs, dans leurs éloges exagérés, parlent trop ſouvent le langage dont nous rions, lorſque par hazard nous l'entendons dans les places publiques.

L'influence qu'a le charlataniſme des *cabinets* ſur le goût national n'eſt pas difficile à appercevoir. Premièrement, ces collections, compoſées ſans connoiſſance & par prétention, ſont peu utiles aux Artiſtes conſommés, & elles trompent ceux qui manquent de lumières. Les collections de cette eſpèce ne ſont donc bien réellement favorables qu'à l'intérêt des marchands qui y font paſſer ſucceſſivement un grand nombre de tableaux dont ils tirent parti, & à la vanité des poſſeſſeurs, qui ſont portés à rendre leurs collections d'autant plus riches en nombre, qu'ils le ſont moins eux-mêmes en connoiſſances.

Si les *cabinets* étoient formés comme ils devroient l'être, ils réuniroient, par rapport aux Arts & au goût, les avantages infiniment précieux dont quelques-uns jouiſſent à juſte titre; car rien n'eſt plus capable de donner des idées des genres, des manières, du mérite des différens maîtres, & par conſéquent de l'Art en lui-même, que de pouvoir, ſans ſortir du même lieu, comparer un grand nombre de chefs-d'œuvres; d'ailleurs rien de plus avantageux pour la conſervation de ces chefs-d'œuvres, que les ſoins auxquels ceux à qui ils appartiennent s'engagent par vanité même avec le Public, qui, venant juger lui-même de ces ſoins, fait l'éloge des poſſeſſeurs les plus attentifs à les remplir.

Les

Les *cabinets* de tableaux, tels que je les ſuppoſe, ceux dans leſquels on n'admet point d'ouvrages incertains, altérés, déguiſés & que les poſſeſſeurs ouvrent non-ſeulement aux Artiſtes, mais à tous ceux qui veulent réellement s'inſtruire, ſans acception d'état, les collections enfin, où l'on aſſemule & l'on rapproche avec une ſorte de méthode les beaux ouvrages, deviennent donc, pour les Arts & pour la nation, des écoles, dans leſquelles les amateurs peuvent prendre des notions, les Artiſtes faire des obſervations utiles, & le Public recevoir quelques premières idées juſtes. Les poſſeſſeurs des *cabinets* formés ſur ces principes, ont certainement droit à la reconnoiſſance publique & à l'intérêt particulier de tous ceux qui s'occupent des talens. C'eſt auſſi, lorſque les collections ſont telles que je les ſuppoſe, qu'elles ſubſiſtent & paſſent de génération en génération, tandis que les collections nombreuſes & imparfaites deviennent en peu de tems à charge même à ceux qui les font, ſoit par le prix qu'ils ſont inſenſiblement obligés d'y mettre & les tromperies qu'ils éprouvent, ſoit par l'embarras que le nombre ſeul leur donne. Auſſi les poſſeſſeurs, privés de l'eſpérance que leurs héritiers puiſſent ſe charger d'un mobilier conſidérable, dont la valeur eſt douteuſe, s'en dégoûtent & s'en défont ſouvent, comme on ſe débarraſſe d'une ſociété mêlée qui s'eſt augmentée au point de devenir inſupportable, même à celui qui l'a raſſemblée ſans choix. Que les vrais Amateurs, ceux qui veulent s'inſtruire en jouiſſant, & donner lieu aux autres de jouir en s'inſtruiſant, ſe rapprochent donc le plus qu'il eſt poſſible, en formant leurs collections, des premiers *cabinets*; qu'ils donnent au choix ce qu'ils ſacrifient trop ſouvent au nombre; mais pour cela il faudroit, qu'oubliant les prétentions inſpirées par le luxe, par des imitations & des inſtigations pernicieuſes, ils euſſent plus de confiance dans les Artiſtes éclairés, que dans ceux que l'intérêt pécuniaire excite à tirer ſans ceſſe parti de la crédulité, de l'ardeur de poſſéder & du défaut de connoiſſances.

CALQUER & CALQUE. L'opération qu'on déſigne par le mot *calquer*, eſt celle par laquelle on fait paſſer, en quelque façon, mécaniquement le trait d'une figure ou de quelque partie d'un deſſin ou d'un tableau, ſur un papier, ſur un vélin, ſur une toile, &c. Cette opération ſe fait par pluſieurs moyens; & quoique naturellement ce détail appartienne à la ſeconde Partie de ce Dictionnaire, où il en ſera encore queſtion, je ne me refuſerai pas à en dire ici quelque choſe, parce que la facilité mécanique que préſente l'opération de *calquer*, eſt aſſez ſouvent miſe en uſage par les perſonnes qui, n'ayant point de connoiſſances réelles & manquant de la facilité de deſſiner, croient ſuppléer à ce talent indiſpenſable dans tous les Arts du deſſin, ſans ſe donner la peine de l'acquérir.

La manière la plus commune de calquer un deſſin, (& je me borne à ce détail;) eſt de frotter le revers du papier ſur lequel il eſt fait, de ſanguine en poudre, ou de mine de plomb. Lorſque ce revers eſt rougi, ou noirci également par-tout; lorſqu'on l'a eſſuyé légèrement pour ôter le ſuperflu de la ſanguine ou de la mine de plomb, on aſſujettit, avec de la cire ou des épingles, le deſſin ſur une feuille de papier, de manière que le côté empreint de crayon rouge ou noir ſoit appliqué ſur le papier blanc; enſuite, avec une pointe de métal, qui doit ne pas être coupante, on paſſe, en appuyant autant qu'il eſt néceſſaire, ſur le trait qu'on veut *calquer*. Alors l'empreinte du crayon, dont eſt couvert le revers du deſſin, ſe trouvant preſſée dans le paſſage de la pointe ſur le papier blanc, y laiſſe une trace, ou ce qu'on appelle un *calque*; & ce trait *calqué* eſt plus ou moins exact, plus ou moins ſpirituel, enfin plus ou moins utile en raiſon de ce que celui qui *calque* a de connoiſſance & même d'habitude acquiſe de l'Art du Deſſin.

Les dernières lignes de cette explication, que j'ai rendue la plus claire qu'il m'a été poſſible, me conduiſent naturellement aux notions que je deſtine ici à ceux qui ne ſont pas bien initiés dans les Arts, & qui par conſéquent ont de fauſſes ou incomplettes idées ſur ce qui a rapport à leurs diverſes pratiques. En effet, combien de jeunes gens, d'hommes du monde, de perſonnes même qui ont le but de s'occuper des Arts, ſont diſpoſés à penſer qu'en *calquant*, auſſi exactement qu'ils le peuvent, un contour, un trait; ce contour ou ce trait ſe trouvera ſemblable à celui qu'ils veulent reproduire, & qu'ils n'auront plus qu'à imiter les ombres pour avoir doublé l'original qu'ils cherchent à copier?

Cependant on doit, pour les détromper & les inſtruire, leur dire ici avec franchiſe, que ce trait mécanique qu'ils obtiennent par une opération dont la juſteſſe leur paroît démontrée, n'a & ne peut avoir de mérite qu'en proportion du talent que poſſède celui qui le forme; de manière que ſi celui qui *calque* n'a nulle idée & nulle habitude de deſſiner, ſon *calque* atteſtera ſon incapacité, & lui ſera d'autant moins utile, que cette incapacité de deſſiner le trait annonce celle qu'il doit avoir de répartir les ombres & les lumières, & de les indiquer en formant avec le crayon des hachures convenables & tracées dans l'ordre qu'il eſt néceſſaire de ſuivre. Il faut donc que le copiſte qui *calque*, ſoit capable d'imiter ſans *calquer* le deſſin qu'il veut copier, au moins juſqu'à un certain point d'exactitude. Il faut par conſéquent qu'il ſoit en état de ſentir les formes relatives aux contours, les raiſons qui ont fait placer & prononcer les touches, qui ont fait adoucir légérement & ſuſpendre, pour ainſi dire, le trait

dans certaines parties ; il faut, dis-je, qu'en *calquant* il ſente tout cela & qu'il s'en rende plus ou moins compte, pour que le *calque* ait quelque mérite & rempliſſe l'intention qui le fait entreprendre. Un homme qui *calque* ſans ſavoir deſſiner, eſt aſſez ſemblable à celui qui copieroit ou liroit un ouvrage écrit dans une langue étrangère pour lui, & qui, ne connoiſſant & n'employant aucune inflexion, aucun accent, aucune ponctuation, imiteroit mal des ſignes inconnus pour lui, ou ne prononceroit que des ſons *inſignifians*.

Il réſulte de-là que l'opération de *calquer* n'eſt bonne à rien à celui qui ne ſait rien, & ſouvent eſt aſſez peu néceſſaire à celui qui ſait.

On demandera, pourquoi donc le *calque* eſt en uſage dans les Arts. La queſtion eſt juſte & elle exige encore quelques notions convenables à ce Dictionnaire.

Il ſe rencontre un aſſez grand nombre de circonſtances dans leſquelles ceux qui pratiquent la Peinture & les branches des Arts qui en dérivent, ont un grand intérêt à épargner ou à ménager des inſtans précieux ; & il en eſt où il eſt important pour eux de parvenir promptement à une exactitude d'imitation, que j'appellerai géométrique ou préciſe autant qu'il eſt poſſible. La Gravure en offre les plus fréquens exemples. On ne peut rien tracer avec le crayon ſur la planche vernie, ſurtout lorſqu'il s'agit d'y tranſporter le trait juſte & exact d'un deſſin ou d'un tableau, parce que le vernis dont on ſe ſert le plus communément eſt mol, & qu'il s'enlève trop facilement de la ſuperficie du cuivre qu'il couvre. Il faut donc avoir recours au *calque*. D'ailleurs le Graveur qui eſt ſuppoſé, (quoique la ſuppoſition ne ſoit pas aſſez communément juſte (le Graveur, dis-je, qui eſt ſuppoſé ſavoir deſſiner, parvient plus promptement & plus exactement à copier ſur ſon cuivre le trait de l'ouvrage qu'il doit graver, en *calquant* avec intelligence & fidélité ce trait de la manière que j'ai indiquée. Cette manière eſt cependant ſuſceptible d'un aſſez grand nombre de modifications, dont je donnerai le détail dans le ſecond Dictionnaire, à l'Article relatif à celui-ci ; mais je mettrai dans ce moment ſur la voie ceux qui n'ont beſoin que de notions générales. Une opération preſqu'auſſi utile que celle dont je viens de donner l'idée, & qui y a aſſez de rapport, eſt celle de copier mécaniquement, dans des proportions différentes, le trait qu'on veut imiter. Il eſt moins ordinaire que l'on ait beſoin de copier dans une plus grande dimenſion, que l'original dont on s'occupe, ſoit pour la Gravure, ſoit pour la Peinture, ſoit pour imiter en général, qu'il ne l'eſt, d'avoir à réduire un original dans une dimenſion plus petite ; auſſi les moyens mécaniques inventés pour ces ſortes d'opérations ſont-ils généralement connus ſous la déſignation de *moyens de réduire : compas de réduction*, *&c.* On emploie, en effet, pour ces opérations des compas qui ſont appropriés à cet uſage, ou des quarrés que l'on trace légérement ſur un deſſin, & dont on trace un même nombre dans une dimenſion différente ſur le papier ou ſur le cuivre. Cette préparation mécanique donne la facilité & la ſûreté de réduire exactement ou de copier un deſſin ou un tableau dans une grandeur proportionnelle relative à l'original ; mais ainſi que dans l'opération de *calquer*, & plus même que dans cette opération, il eſt néceſſaire que celui qui réduit, ait le talent de deſſiner, & l'aptitude à ſe rendre compte de ce qu'il fait ; de manière qu'en employant plus de temps, il put en venir à bout, même ſans le ſecours des moyens mécaniques dont je viens de parler. Ainſi, dans les Arts du Deſſin, les ſecours que l'induſtrie a imaginés pour ſimplifier, pour favoriſer, pour abréger & pour aſſurer les opération, n'ont des avantages réellement utiles que pour ceux qui ſont inſtruits, & qui, à la rigueur, pourroient s'en paſſer. Il ſeroit fort avantageux que les hommes, dont les connoiſſances ſont ſi ſouvent moindres que leurs prétentions, fuſſent convaincus de cette vérité pour leur avantage, pluſieurs renonceroient peut-être aux petites ſupercheries ſur leſquelles ils établiſſent de petites réputations, & à l'aide deſquelles ils font ſouvent parade de talens qu'ils n'ont réellement pas.

CAMAYEU. Le *Camayeu* eſt, dans ſa définition la plus ſimple, une imitation faite par le moyen d'une ſeule couleur, variée par le ſeul effet du clair-obſcur, c'eſt-à-dire, plus claire ou plus ombrée. On a compris ſous cette dénomination, des peintures de deux & de trois couleurs, mais dans leſquelles on n'a pas pour but d'imiter la couleur naturelle des objets.

On dit un *camayeu* bleu, verd, rouge, &c. ; des peintures en *camayeu*. Voilà à-peu-près les phraſes dans leſquelles on emploie le plus ordinairement ce mot. On peut y ajoûter une manière de critiquer & de déſapprouver un tableau qui conſiſte à dire d'un tableau trop égal de couleur, ce tableau n'eſt qu'un *cama eu*.

Les Deſſins faits à la *ſanguine*, à la *pierre noire*, à la *mine de plomb*, aux *différens crayons*, au *biſtre*, à *l'encre* ; la plûpart des gravures, des tontiſſes, des papiers teints, des étoffes travaillées ou brodées, peuvent, à certains égards, etre compris dans ce qu'on appelle *camayeu*.

Une grande partie des toiles peintes, les damas mêmes, &c. offrent des *camayeux*, & repréſentent plus ou moins bien, par nuances d'une, de deux ou de trois couleurs, les divers objets dont ils ſont ornés.

Le mauvais goût qui, non content d'altérer les formes & les effets, nuit encore aux Arts en

les déplaçant, je veux dire, en les employant à ce qui ne doit pas leur convenir, a inſpiré pendant un tems, qui n'eſt pas encore fort éloigné, une préférence pour les *camayeux*, fort contraire aux progrès de la Peinture. Les hommes deſœuvrés, ignorans, puiſſans ou riches, étoient en cela les miniſtres accrédités & favoris du mauvais goût, comme ils ont été dans tous les tems. L'uſage des *camayeux* devint, dans celui dont je parle, tellement à la mode, qu'on les ſubſtituoit preſqu'en tous lieux à la véritable Peinture. Cette fantaiſie épidémique devoit enfanter une multitude d'ouvrages tendans à la barbarie; & cela arriva. Les palais, les maiſons, les temples meme ſe peuplèrent d'enfans, d'hommes verds, bleus, rouges, c'eſt-à-dire, de monſtres, la plupart abſurdes & fort ridicules. Ces ouvrages, dignes des ſiècles d'ignorance, offroient des ornemens peu diſpendieux. Ils furent adoptés avec empreſſement par l'effet d'une ſorte de luxe parcimonieux, très-commun parmi nous; des ouvrages de cette nature ne pouvoient avoir d'attraits pour les véritables Peintres. Les *camayeux* devinrent conſéquemment la reſſource des plus foibles talens. Le plus grand nombre de ceux qui ſe complaiſoient, en ornant leur demeure, à y prodiguer avec une ſomptuoſité meſquine ces mauvais ouvrages, ne trouvoient pas une grande différence entre ceux qui étoient exécutés par des Artiſtes médiocres, & ceux que des hommes de talent ne dédaignoient pas de faire quelquefois par condeſcendance ou par fantaiſie. Il réſulta delà une ſource d'idées abſurdes qui dégradoient l'Art; il en réſulta auſſi, pour les jeunes Artiſtes, des occaſions de petits profits, trop aiſés à acquérir, pour n'être pas ſaiſis, & des ouvrages d'un trop mauvais genre pour n'être pas nuiſibles à leurs progrès. Comme les *camayeux* n'avoient aucune relation à la couleur de la nature, il étoit inutile de la conſulter pour les peindre; en coloriant preſque au haſard, avec quelques idées du clair-obſcur, on ſe croyoit autoriſé à altérer les formes, comme on altéroit la couleur. C'eſt par de ſemblables biſarreries que les Arts ſe corrompent; c'eſt ainſi qu'ils ſe dégraderoient abſolument parmi nous, ſi l'inconſtance nationale ne s'oppoſoit à la durée de ces abſurdités.

Un principe fort important pour la conſervation du bon goût dans les Lettres & dans les Arts, eſt de retenir chaque eſpèce de talent dans le diſtrict qui lui appartient & qui lui eſt convenable; ce doit être le ſoin d'une adminiſtration éclairée, & ce ſoin demande plus d'adreſſe qu'on ne penſe; car il faut qu'elle ſoit perſuadée que, quelque mérite que puiſſe avoir une production, où le talent ſe trouve déplacé, elle eſt toujours imparfaite, répréhenſible au jugement de la raiſon, & nuiſible au goût.

Au reſte, il eſt certains *camayeux* néceſſaires dans les embelliſſemens des théâtres, dans les fêtes, les ſpectacles, les décorations; ils ſont eſtimables lorſqu'il imitent avec art & avec intelligence des *ſtucs*, des bas-reliefs, des ornemens de bronze & de marore, des camées. Et ce que j'ai dit en général des *camayeux* ne regarde point du tuut ces genres autoriſés, qui d'ailleurs ſont des imitations, des repréſentations d'objets réels & non pas des matieres & des ſubſtances idéales, des couleurs fantaſtiques abſolument arbitraires.

Les *rehauſſes d'or* entrent dans les *camayeux* dont je viens de parler, & peuvent être heureuſement employés dans des plafonds.

Je ne conſeillerai rien ſur les *camayeux* que j'ai déſignés pour en blâmer l'uſage. Les Artiſtes, ſans goût & ſans principes arrêtés, ſuivent les caprices du Public ignorant qui les égarent lorſqu'ils ont la foibleſſe de ſe laiſſer maîtriſer; mais je dirai à ceux qui ſont ſuſceptibles d'être conſeillés: ne vous permettez que bien rarement des emplois trop faciles de votre talent, ou des ouvrages que vous regardez comme des fantaiſies & des abus de l'Art. Peignez la nature colorée, & ſongez encore que ſi vous adoptez avec trop de préférence certaines teintes, certains tons de couleur, vous approcherez dans votre coloris des *camayeux* dont j'ai parlé.

L'accord, par ce moyen, vous ſemble plus facile. Mais cette facilité vous conduit à perdre de vue la nature; & cette négligence, qui tourne en habitude, peut vous rendre un Peintre maniéré, ou s'oppoſer à ce que vous méritiez le titre de Coloriſte. La nature, parfaitement harmonieuſe, eſt en même-temps inépuiſablement variée dans ſes tons; & il ne vous eſt pas plus permis d'être harmonieux ſans variété de tons, que d'être varié ſans harmonie.

CAPITAL. Un ouvrage de Peinture eſt déſigné par le mot *capital*, ſoit parce qu'il eſt d'une dimenſion conſidérable, ſoit parce qu'il contient à un dégré éminent le mérite de l'Art & celui de l'Artiſte.

On applique donc principalement le terme qui fait le ſujet de cet Article, tantôt au Peintre, tantôt à l'Art de la Peinture; & l'objet le plus *capital* eſt celui qui réunit tous ces différens mérites.

On dit: *ce tableau eſt un tableau* capital *de tel maître.*

C'eſt dans ce dernier ſens que le mot *capital* eſt ſurtout en uſage parmi les curieux, les poſſeſſeurs de collections & les marchands. On dit encore d'un homme qui a raſſemblé un grand nombre d'ouvrages de choix, qu'il a plus d'un tableau *capital*; qu'il poſsède un ouvrage *capital* de Rubens, de Wandeik, du Corrége, du Guide, de Girardoux, de Ténieres; mais on ne devroit employer cependant cette expreſſion qu'à l'occaſion des maîtres de chaque Ecole qui tiennent les premiers rangs.

Je ne dirai qu'un mot de l'abus que le *brocantage*, l'intérêt des marchands, & souvent la vanité des curieux font de ce terme distinctif. Le Brocanteur s'en sert souvent pour allumer le desir des curieux. La vanité de l'amateur s'enflamme lorsque le marchand employe le mot *capital*, & son desir a moins pour objet de jouir d'un tableau excellent & de s'instruire en l'étudiant, que de posséder quelque chose que ne posèdent point les Amateurs avec qui il combat de prétentions. Certainement, un très-bon tableau d'un grand maître est préférable à un tableau de moindre mérite; mais cette assertion suppose que l'Amateur ait assez de lumières pour sentir réellement les beautés supérieures qui méritent à un tableau le nom de *capital*; malheureusement pour la plûpart d'entr'eux, le tableau *capital* n'est que le plus cher, le plus grand, le plus chargé de figures, souvent le mieux verni, & enfin celui qui a tenu bien ou mal-à-propos sa place dans les cabinets les plus connus, dont les Catalogues sont pour certains ouvrages des titres qu'on peut contester comme un grand nombre de titres de noblesse. Un Amateur instruit, & surtout un Artiste, voit souvent dans un tableau qui n'a pas eu ces distinctions, quelquefois même dans un fragment du meilleur temps d'un maître, un ouvrage plus réellement *capital*.

Un ouvrage *capital* d'un maître est donc, pour parler avec justesse, celui que l'Artiste distingué a composé dans le genre auquel il a été le plus véritablement appellé par la nature, celui qu'il a fait dans l'instant de la force de son talent, celui qu'il a senti plus de plaisir à faire. Il est cependant juste d'ajoûter à cela la conservation, sans laquelle on jouit très-imparfaitement de beautés qu'on ne fait qu'entrevoir.

Il est certain que ce sont des ouvrages pareils à celui que je viens de désigner, qu'on doit appeller *capitaux*; que ce sont ceux-là dont un Amateur attaché à la réputation de sa collection, a quelque droit de s'enorgueillir, & mieux que tout cela, ceux dans lesquels & l'Amateur & l'Artiste, peuvent s'instruire en jouissant.

CARACTÈRE. On distingue dans chaque objet visible des *caractères* généraux & des *caractères* particuliers.

Le *caractère* général d'un objet consiste (relativement au Peintre qui veut l'imiter) dans les formes extérieures les plus apparentes au premier coup d'œil.

Mais l'Artiste, qui ne s'attacheroit en peignant qu'à ces seuls *caractères*, ressembleroit à l'homme qui n'emploie en parlant que des termes généraux. Il se rapprocheroit encore de celui qui, sans aucune notion de l'art d'imiter, entreprend de tracer avec du charbon sur une muraille, des maisons, des chevaux, ou des figures humaines.

La plûpart des jeunes Elèves, dans les premiers momens de leur noviciat, pourroient se reconnoître dans ces deux comparaisons que je viens de présenter; car n'ayant encore qu'une idée très-vague de l'imitation, ils ne peuvent avoir pour but que les *caractères* généraux de ce qu'ils veulent représenter.

Lorsque les Arts du Dessin, de la Sculpture & de la Peinture sont au berceau; c'est aux *caractères* les plus généraux que s'attachent ceux qui les exercent; & leurs chefs-d'œuvres consistent à faire distinguer, dans les représentations qu'ils entreprennent, un homme d'avec une femme, & un cheval d'avec un bœuf.

Lorsque les hommes qui imitent joignent à l'idée des *caractères* généraux celle des *caractères* particuliers, ils commencent à faire un pas vers les progrès de l'Art qu'ils exercent; & ce pas est aussi important que celui que font vers le progrès de l'intelligence les hommes que nous nommons sauvages, lorsqu'ils ajoûtent à leur premier langage, composé du plus petit nombre de termes généraux possible, des termes particuliers pour distinguer les objets individuels.

Le Peintre prend donc une des routes principales de la perfection, dès qu'il conçoit le projet de distinguer les objets individuels par les formes particulières qu'il leur remarque en observant leurs dimensions, leurs proportions & leur couleur. On peut dire que l'Artiste tient alors en ses mains le fil qui doit le conduire successivement à toutes les particularités assignées, non-seulement aux différentes natures d'êtres, mais à chacun des différens êtres de chaque nature. Il sera peu-à-peu dirigé par ce fil, (si son intelligence lui en donne les moyens) jusqu'aux nuances les plus fines des *caractères*; car il aura bientôt reconnu qu'aucun objet, de quelque genre, de quelque classe qu'il soit, ne ressemble parfaitement à un autre du même genre & de la même classe.

Pour revenir un moment sur nos pas, avant d'entrer dans quelques détails, j'observerai que le *caractère général* de l'homme, d'après la première notion que j'ai donnée, consiste dans les formes des parties principales, dont l'apparence est plus sensible à la vue; tels sont la tête, le corps, les bras & les jambes; car on peut compter les yeux, le nez, la bouche & les doigts au nombre des premiers *caractères* particuliers. Aussi voyons-nous, que dans les plus anciens essais de l'art d'imiter, les Sculpteurs Egyptiens & les Artistes Etrusques, ne donnoient que l'idée de ces détails dans leurs ouvrages.

On peut dire que les *caractères* absolument généraux sont semblables dans tous les objets de même nature & de même genre; ainsi cette route de l'imitation ne conduit pas bien loin. Les *ca-*

Digitized by Google

caractères particuliers ſont au contraire, comme nous venons de le faire entrevoir, en auſſi grand nombre que les individus, & ce nombre eſt encore augmenté, relativement au Peintre, par différentes cauſes attachées à la réunion des hommes & à leur état de civiliſation, comme je le ferai remarquer.

D'après ces premières obſervations, eſſayons de tracer une eſpèce de dénombrement des différentes ſortes de *caractères* particuliers.

Caractère des ſexes & des âges.

Caractère des conformations principales que nous attribuons au hazard, & auxquelles certaines formes ſont attachées.

Caractère national, qui ſemble dépendre du climat. Ces *caractères* ſont à la fois généraux & particuliers dans les individus qui nous les offrent; mais chacun d'eux eſt encore ſuſceptible, ſans perdre ces *caractères*, de particularités que j'appelle individuelles.

Un arbre, un homme, eſt jeune ou vieux, ſain ou débile; il eſt ſujet aux effets des élémens qui modifient ſes formes & leur impriment des caractères ſenſibles. Toute ſubſtance reçoit des marques caractériſtiques de ce qui a ſur elle quelqu'influence. Les montagnes, les rochers ſont ſujets à des variétés de formes, & par conſéquent de *caractère* qui déſignent juſqu'aux eſpèces de matières dont ils ſont compoſés, qui annoncent ou qu'ils n'ont pas ſouffert des atteintes du tems, des effets intérieurs, des accidens dont ils ſont ſuſceptibles, ou qu'ils ont eſſuyé des dérangemens dans les couches intérieures qui les forment, des deſtructions par les effets de l'air ou des eaux, de la chaleur ou du froid. Il en eſt de même de toutes les ſubſtances de quelques claſſes qu'elles ſoient. Les végétaux reçoivent des *caractères* qu'on peut appeller *annuels*, de l'effet des différentes ſaiſons. Les animaux en reçoivent qu'on peut ſouvent appeller *momentanés*, des circonſtances dans leſquels ils ſe trouvent. Les *caractères* particuliers des animaux libres ou aſſervis, domeſtiques ou ſauvages, ſont différens les uns des autres, & deviennent ſenſibles pour tout homme qui les obſerve; leurs *caractères* particuliers ſont modifiés par leurs paſſions, par leurs habitudes; ils ont même, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, leurs *caractères* de phiſionomie, & le Berger, que la ſolitude & l'oiſiveté conduiſent à examiner avec attention chaque individu de ſon troupeau, démêle dans un mouton une phiſionomie qui le lui fait caractériſer de malin ou de débonnaire. Je laiſſe au lecteur à ſuppléer les détails infinis que comprennent déjà ces diviſions indiquées aux Artiſtes, pour qui elles ſont d'autant plus intéreſſantes, qu'ils aſpirent davantage à la perfection de l'Art d'imiter; & je me contenterai d'indiquer encore quelques-unes de celles que produit l'état de ſociété & de civiliſation. C'eſt de cet état, auquel les hommes ſont deſtinés, que s'établiſſent, par rapport aux Artiſtes, les *caractères* que j'appellerai *hiſtoriques*, *fabuleux*, *religieux mythologiques*; &, enfin, tout *caractère* idéal qui, bien ſouvent né de l'imagination des hommes, parvient à être reçu comme convention par un grand nombre.

Le *caractère* particulier hiſtorique conſiſte dans certaines dimenſions, proportions, formes & traits que l'hiſtoire nous a tranſmis, en nous tranſmettant l'exiſtence & les actions d'un grand nombre d'etres qui ont exiſté. Ces *caractères* regardent particuliérement les hommes qui ont fait une ſenſation extraordinaire dans le ſiècle & dans le pays où ils ont vécu. Si ce ſont (& ma heureuſement c'eſt le plus grand nombre) des conquérans, des guerriers, l'Hiſtoire ſe plaît à entrer dans les détails de leur conformation, & le *caractère* particulier de cet homme célèbre aſtreint les Artiſtes qui les repréſentent, à les peindre ou ſculpter, tels à-peu-près qu'ils ſont décrits, & pour l'ordinaire leurs formes, leurs dimenſions, leurs traits expriment la force, la vigueur, l'énergie & l'habitude des travaux guerriers. Si ce ſont des Légiſlateurs, des Philoſophes, des Savans, les formes & les dimenſions ſont plus vagues, mais les traits du viſage tendent à rappeller la gravité, la méditation, toujours d'après un certain *caractère* particulier de formes & de traits, qui, décrits dans les ouvrages du tems, ſe trouvent quelquefois atteſtés par des médailles, des ſtatues, des buſtes, des bas-reliefs.

Ces *caractères* particuliers une fois établis ou convenus, deviennent une loi de coſtume pour les Artiſtes, & quand la difformité en ſeroit la baſe, comme dans les repréſentations de Socrate, dans celle qu'on attribue à Eſope, il eſt indiſpenſable à l'Artiſte de s'y conformer.

Les *caractères* particuliers que j'ai nommés fabuleux, atteignent à-peu-près autant que ceux dont je viens de parler; car les *caractères* de Jupiter, d'Hercule, de Ganymède, d'Hébé, quoique fabuleux, ont acquis dans les Arts autant de droits que les *caractères* hiſtoriques les plus avérés. Les Poëtes ſont les hiſtoriens de ce genre de coſtume: les Artiſtes anciens, qui ſe ſont conformés aux idées établies par les Poëtes avant eux, ont ſoumis, ſans le ſavoir, tous ceux qui doivent pratiquer les Arts, à regarder comme véritables les êtres imaginaires qu'ils ont repréſentés, & le Peintre ou le Sculpteur qui ne ſe rapprocheroit pas dans la repréſentation qu'il fait de ces perſonnages, du *caractère* particulier, qu'on leur a donnés, ne les déſigneroit que d'une manière vague; ainſi tous les *caractères* particuliers fabuleux & fantaſtiques, tels que les furies, certains monſtres, les ſites infernaux, olympiens, le Tartare, l'Eliſée ont un *caractère* particulier. Il faut que l'Artiſte les deſſine d'après

la nature idéale, dont les Poëtes & les Ecrivains ont été les créateurs.

Les objets religieux offrent auſſi pour nous des *caractères* particuliers convenus & adoptés, dont le Peintre ne peut s'écarter entièrement. Les Anges ont leurs formes caractériſtiques : les principaux objets de notre culte ont des phyſionomies & même des apparences générales conſacrées dans les Arts. L'ancien & le nouveau Teſtament, qui ont fourni tant d'ouvrages, ont impoſé aux Artiſtes la loi de ſe conformer généralement & ſucceſſivement à ce qu'ils ont décrit du *caractère* identique d'un grand nombre d'etres & d'objets de toute eſpèce, & comme je l'ai dit, juſqu'à la phyſionomie du Dieu inviſible que nous adorons, que nous regardons comme incompréhenſible, a, dans le coſtume pittoreſque, un *caractère* particulier à-peu-près convenu.

L'on pourroit ajouter à cette énumération le *caractère* de la beauté idéale, dont j'ai parlé aux articles BEAU & BEAUTÉ, mais ce *caractère* conſiſte plutôt en une perfection extraordinaire donnée à différens *caractères* généraux & particuliers, que dans un *caractère* des formes, de dimenſion abſolument individuelles, qui tiendroit à ce qu'on appelle *reſſemblance*.

On ne peut donc regarder le mot *caractère* à cet égard, comme ayant abſolument le même ſens ſous lequel je l'enviſage dans cet article.

Quant à ce qu'on appelle *caractère* des paſſions, chacune d'elles en a également de généraux & de particuliers, ce que j'expliquerai, autant qu'il me ſera poſſible, au mot PASSION. On doit concevoir d'avance que la colère, par exemple, a des *caractères* généraux qui la font reconnoître, & qui la diſtinguent des autres paſſions, qu'elle en a auſſi de particuliers, d'individuels & de convenus, de ſorte que le *caractère* de la colère d'Achille n'eſt pas celui de la colère de tel ou tel autre homme.

Je me reſtreindrai ſur les détails, parce que ceux qui naiſſent du ſujet de cet article, ainſi que de beaucoup d'autres, pourroient aiſément faire la matière d'un ouvrage trop étendu pour les bornes que je dois me preſcrire; mais je me permettrai d'adreſſer quelques mots encore aux jeunes Artiſtes ſur cet objet important.

Jeunes Élèves, ſi vous voulez mettre de l'ordre dans vos idées artielles, & par ce moyen vous avancer directement vers la perfection des imitations auxquelles vous vous conſacrés, ſoyez certains que c'eſt de la fineſſe de vos obſervations ſur toutes les eſpèces de *caractères* particuliers que naîtront la clarté de vos connoiſſances, & l'interêt de vos ouvrages, mais cette fineſſe éclairée par le raiſonnement, doit vous apprendre que dans le nombre des *caractères* particuliers, vous devez vous attacher eſſentiellement & avec choix à ceux qui ont une juſte relation avec l'intention & la deſtination de votre ouvrage. Peignez-vous un tableau qui doit repréſenter des êtres inanimés, votre ſuccès à cet égard naîtra de la fineſſe avec laquelle vous les diſtinguerez aux yeux des ſpectateurs, par des *caractères* particuliers aſſez intéreſſans, pour les attacher, ou les engager à penſer & à refléchir; dans vos payſages, l'inſtant du jour que vous choiſirez, influera ſur le *caractère* d'une partie de votre imitation, ſoit par la lumière, ſoit par des particularités fines qui entreront dans le *caractère* que vous donnerez aux objets qui en ſeront ſuſceptibles. Le *caractère* particulier du climat, exprimé de manière à être diſtingué, vous acquerra la réputation d'un Artiſte ſpirituel & inſtruit.

Si vous peignez un tems calme ou orageux, les *caractères* particuliers des ſubſtances ſuſceptibles d'etre modifiées par ces accidens de l'air en feront paſſer l'idée des yeux à l'eſprit de ceux qui s'occuperont de vos ouvrages, & ces détails, s'ils ſont heureux, tourneront à votre avantage.

Dans les tableaux plus intéreſſans encore par le ſujet, tels que les tableaux, des faits, des actions, des paſſions, la fineſſe & la juſteſſe de vos obſervations ſur les *caractères* particuliers vous placeront dans les premières claſſes des Artiſtes juſtement célèbres.

Mais gardez-vous de tomber dans l'excès des détails, & dans le défaut d'un mauvais choix. Vous reſſembleriez à certains Poëtes, qui, dans les tableaux deſcriptifs qu'ils tracent, croyent être d'autant plus parfaits, qu'ils n'omettent pas la moindre circonſtance minutieuſe des *caractères* particuliers de chaque objet.

Autant il eſt important de ne pas perdre de vue les *caractères*, autant il vous eſt eſſentiel d'en faire un choix, & de ne les prodiguer que relativement à l'effet que vous voulez produire ſur les objets principaux. Il n'eſt pas néceſſaire que dans la repréſentation d'une ſcène intéreſſante qui ſe paſſe dans un lieu champêtre, vous particulariſiez le *caractère* de chaque objet du ſite; quand on ne diſtingueroit pas, comme un Naturaliſte pourroit le faire, l'eſpèce des arbres de vos fonds, l'eſpece des plantes qui enrichiſſent le terrein, on ne vous en fera pas un crime; & ſi tout au contraire des ſoins trop minutieux à cet égard avoient l'effet de trop attacher les regards, & de les détourner des objets principaux, on vous reprocheroit la diſtraction que produiroit votre excès d'exactitude en détournant les yeux de l'objet principal.

Le *caractère* particulier dans la Peinture eſt donc ſoumis, comme vous le voyez, à des règles ou à des convenances qui n'ont point lieu dans la nature; vous pourriez vous étonner que je ſemble autoriſer par-là une ſorte de licence, ou d'imperfection; mais je ſerai aiſément juſtifié dans votre eſprit, lorſque vous connoîtrez par expérience que la repréſentation artielle a beſoin de

ſecours, qu'exigent tout à la fois les bornes de l'Art, & la néceſſité de ſuppléer par l'artifice à ce que l'Art ne peut faire. Lorſque dans la nature on conſidère une action, l'intérêt qu'elle occaſionne détourne puiſſamment l'attention du ſpectateur, de tout autre objet que de celui qui le fixe. L'action & ſur-tout le mouvement de ceux que l'action intéreſſe, arrête les yeux, & alors les *caractères* particuliers de tout ce qui n'eſt qu'acceſſoire, quoique toujours exiſtant dans les objets de la nature, diſparoiſſent pour ainſi dire, aux regards fixés ſur des êtres animés. Si les objets acceſſoires préſentent encore leur image, elle n'a plus, par la manière dont ils ſont apperçus, que des *caractères* généraux, & c'eſt là ce qu'il faut exécuter dans le tableau, parce que, quelque perfection que vous mettiez dans la repréſentation de l'action que vous avez choiſie comme objet principal, vos perſonnages étant malgré vous, phyſiquement muets & immobiles, ne pourroient aſſez fixer l'attention, pour qu'elle ne fût pas diſtraite, ſi vous ne preniez pas la licence de ſacrifier les détails trop particulièrement caractériſtiques des acceſſoires.

Ne vous appuyez cependant pas trop ſur les raiſons qui autoriſent la ſorte de licence dont je parle; ne penſez pas qu'on peut la porter juſqu'à repréſenter d'une manière abſolument vague les objets acceſſoires, & qu'il n'importe point du tout qu'on puiſſe en reconnoître la nature. Vous devez leur donner au moins aſſez des *caractères* de leur genre & de leur claſſe, pour qu'on entrevoye dans certaines formes, dans certaines dimenſions, dans certaines proportions ce que vous avez eu en idée de repréſenter. Car ſi par malheur, vous n'aviez rien penſé vous-même que d'abſolument vague à cet égard; & par conſéquent rien indiqué, on vous regarderoit, c'eſt-à-dire, votre ouvrage, comme on regarde un homme qui remue les lèvres & ne prononce aucun ſon, parce qu'il ne penſe rien du tout. Repréſentez donc toujours un peu plus diſtinctement même que ne vous le ſuggère votre première intention, chacun des objets que vous y placez.

Mais je haſarderai de vous dire (en prenant le mot de cet article dans un autre ſens) que ſi vous n'avez pas vous-même de *caractère*, vous aurez bien de la peine à en donner à vos ouvrages. Sans *caractère*, on ne ſait jamais que vaguement ce qu'on penſe, ce qu'on dit, ce qu'on veut faire & même ce qu'on fait.

On pourroit parler encore ici du *caractère* des ſujets qu'on traite, du *caractère* du coloris, de celui du ſtyle; mais il eſt aiſé d'appercevoir que ces emplois du terme dont il eſt queſtion dans cet article, s'éloignent du ſens ſous lequel je l'ai enviſagé, relativement à l'Art, & l'on peut penſer qu'ils trouveront leur place à l'occaſion de termes qui leur conviendront plus directement

CARESSÉ. Un ouvrage *careſſé* ſignifie un ouvrage remarquable par un beau fini.

Ici l'expreſſion figurée a un rapport particulier avec le ſens propre; car pour parvenir à ce précieux, à ce fini qu'on exprime par le mot *careſſé*; il faut qu'en effet, le Peintre paſſe & repaſſe ſouvent, avec légèreté, avec délicateſſe, avec une ſorte de plaiſir & de volupté même, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, la broſſe ou le pinceau ſur les teintes qu'il doit fondre les unes dans les autres, ſans les offenſer, ſans les altérer, & avec la circonſpection, avec quelque choſe des ſenſations, & de l'action même qu'éprouve quelqu'un qui careſſe un objet aimé.

Careſſer ſon ouvrage, a, par extenſion de ſignification & de figure, un ſens relatif à l'amour-propre; car il donne à entendre une affection trop grande pour l'ouvrage, auquel on ſe complait. S'il faut m'en tenir au ſens le moins détourné, je dirai qu'un ouvrage de Peinture, lorſqu'il eſt *careſſé*, peut avoir un grand mérite, relativement au *faire*. Il peut avoir auſſi des défauts, qui naiſſent du trop grand deſir de terminer

Ces défauts ſont la froideur & la molleſſe.

Un tableau peut être *careſſé*, juſques à perdre une grande partie de ce qu'on appelle l'eſprit & le caractère. D'un autre côté, l'eſprit & le caractère, trop prononcés, laiſſent à l'égard de certains ouvrages, déſirer quelque choſe de plus *careſſé*. Le milieu juſte en tout eſt difficile à fixer, dans la Peinture il eſt en quelque ſorte inappréciable.

On peut dire de Salvator-Roſe, que dans pluſieurs de ſes ouvrages il eſt trop peu *careſſé*, qu'il eſt trop fier, trop heurté. Méris, Vanderverf ſont trop *careſſés* dans leurs tableaux, pluſieurs de leurs compoſitions empruntent de cette manière de terminer une froideur qui glace; ceux de Grimou tombent dans la molleſſe.

Au reſte; il eſt des ouvrages dans leſquels le méchaniſme exclud abſolument le *careſſé*, & d'autres où il y entraîne l'Artiſte. La freſque, ne donne pas au Peintre le tems de *careſſer* ſon ouvrage; tandis que l'émail & la miniature invitent le Peintre à être précieux, en exigeant du tems, de la patience, & en lui offrant les moyens de *careſſer* ſes productions.

Il eſt de même certains ouvrages qui demandent un *grand ſoin*, & d'autres qui en diſpenſent.

Les genres qui diſpenſent des ſoins qu'on déſigne par le mot CARESSÉ, ſont les plafonds vaſtes & élevés. Les tableaux deſtinés à être vus de loin, les décorations qui doivent être placées en plein-air, celles qui ſont faites pour des ſpectacles de nuit, ou pour des fêtes dont l'appareil

Digitized by Google

doit être vu dans un grand eſpace, tous ces ouvrages ſouffrent & exigent même d'être *heurtés*.

Les tableaux de chevalet, ceux deſtinés à des appartemens intérieurs, les peintures qui décorent des lieux très-recherchés, très-ornés & de petite dimenſion, manqueroient d'un attrait qu'on y déſire, s'ils n'étoient point *careſſés*.

Les fleurs, les oiſeaux, les objets précieux demandent que leurs imitations ſoient auſſi *careſſées* qu'ils ſemblent l'être eux-mêmes par les mains de la nature.

Il faut enfin que les beautés qu'elle paroît ſe plaire à *careſſer* en les formant, & qu'elle deſtine à recevoir l'hommage de nos *careſſes*, reçoivent auſſi, dans l'imitation qu'en fait l'Artiſte, celle du pinceau, car en nous donnant l'idée de la douceur, de la légèreté, de la délicateſſe, avec leſquelles il a été promené ſur les couleurs, pour les unir parfaitement, ſans leur ôter leur fraîcheur & leur éclat, le Peintre nous rappelle la douceur & la délicateſſe dont la nature les a doués

Je dois obſerver que le *careſſé* plaît généralement au plus grand nombre, & ſur-tout à ceux qui n'ont point aſſez réfléchi ſur la théorie & la pratique de l'Art, pour entrer dans les conventions auxquelles il eſt indiſpenſablement ſoumis.

Mais ce penchant naturel tourne au déſavantage de l'Art, parce que le *careſſé* que le plus grand nombre exige de la Peinture, eſt une ſorte de flatterie, par laquelle ceux qui manquent de connoiſſance, veulent être ſéduits.

CARICATURE. Ce mot eſt abſolument du langage de l'Art, mais nous l'avons emprunté du terme Italien *caricatura*, dont on n'a changé que la terminaiſon. Nous nommons auſſi *charge*, en langage de Peinture, ce que les Italiens nomment *caricatura*, & nous avons adopté le mot *caricature*, emprunté d'eux plus littéralement. On pourroit penſer que le mot *charge* a un rapport figuré, avec une accumulation quelconque; & la charge pittoreſque ou caricature en eſt une en effet de ridicules, ſons leſquels on fait plier les formes, les proportions, les traits, qu'on veut ſoumettre à la dériſion.

La *caricature* eſt donc dans la Peinture, ce que l'imitation burleſque, ironique & même ſatyrique, eſt dans la Poeſie. Si l'on veut démêler quelques-unes des cauſes qui excitent les hommes à ſe complaire dans le burleſque & dans les *caricatures*, il faut obſerver que le ſérieux & le gai, la pédanterie & l'ironie burleſques ſont des formes générales de l'eſprit, qui ont été adoptées & employées par les hommes de tous les tems & de tous les pays. Ces formes, ſi l'on y réfléchit, ſont ſi utiles dans les ſociétés humaines, qu'on peut les croire indiſpenſables, quoiqu'elles paroiſſent ſouvent peu importantes & qu'elles ſoient quelquefois nuiſibles.

Le ſérieux, porté juſqu'à la pédanterie, ſoutient l'ordre & les formes néceſſaires aux hommes raſſemblés, mais elle ne manque guère de paſſer la meſure qui la rend utile. Alors la gaieté, portée de ſon côté juſqu'à l'ironie en fait juſtice, & celle-ci à ſon tour eſt reprimée par l'ordre & les formes rectifiées & devenues à cette occaſion, plus raiſonnables.

Les *caricatures* empruntent donc de la gaieté de l'eſprit le droit de préſenter ſenſiblement par les moyens que donne la Peinture, les ridicules, & de rendre ſur-tout riſibles, l'excès de la gravité, les affectations dans le maintien, dans les traits, les ſingularités des ajuſtemens, & ce que les actions peuvent offrir de contraire aux convenances & aux bienſéances.

Les *caricatures* développent, en exagérant les formes, les caractères différens des phyſionomies, & c'eſt d'après quelques-unes de ces exagérations que des Auteurs ou des Artiſtes, conduits par l'imagination, ont trouvé & fait appercevoir des reſſemblances viſibles & frappantes entre divers animaux & certaines phyſionomies.

Ariſtote dit que les Arts, dans leurs imitations, font les hommes, ou tels qu'ils ſont, ou meilleurs qu'ils ne ſont, ou enfin plus mauvais.

Le Peintre ou le Deſſinateur de *caricatures* les fait plus mauvais; mais il peut, comme dans la Comédie, avoir un but moral, & alors il ne dit pas : Voilà comme vous êtes; mais, voilà comme vous affectez d'être. Telles ſont les caricatures du célèbre Hogart, qui en exagérant les caractères, les uſages & les mœurs de ſes compatriotes, eut ſans doute intention de les corriger.

La *caricature* eſt alors un miroir qui groſſit les traits, & rend les formes plus ſenſibles. Mais, puiſque j'ai comparé ce genre de *caricatures* à la Comédie, qui charge les défauts & les ridicules, pour qu'on les évite. Je dois dire auſſi que cette reſſemblance, ni l'exemple d'Ariſtophane ne juſtifient pas au moins parmi nous les *caricatures* perſonnelles & faites dans une intention particuliérement ſatyrique. Les ſiecles qui, à force d'être cultivés, parviennent enfin à une ſorte de dégoût & d'ennui des occupations, & même des plaiſirs, s'accrochent, ſi l'on peut parler ainſi, pour rémédier à ce mal, aux exagérations de tout genre, fuſſent-elles même blâmables. C'eſt par cette raiſon qu'ils ſe rendent plus indulgens pour la ſatyre perſonnelle, pour la Comédie qui déſigne les individus, pour l'épigramme, pour les exagérations des ſentimens, les accumulations d'événemens, & ils le ſeroient pour la *caricature* pittoreſque la plus mal intentionnée & la plus injurieuſe, ſi les ſenſations qu'elle peut procurer étoient d'une plus grande reſſource, & à la portée de plus de monde.

Je

Digitized by Google

J'ai déjà dit au mot DECENCE, que l'intention étoit le juge des Artiſtes dans tous les cas de conſcience de leur Art. Je les renvoye encore à ce Tribunal pour le genre dont il s'agit, en leur recommandant, lorſqu'ils deſſinent des *caricatures* ſans mauvaiſe intention, & ſeulement par gaieté, ou de l'aveu même de ceux qui en ſont l'objet, de ridiculiſer plutôt les formes que le caractère moral. Car un homme (je ne ſais ſi je dois dire auſſi une femme) ſouffrira plus aiſément que la *caricature* exagère quelques défauts de ſa taille, par exemple, que de ſon eſprit. Les *caricatures* qui ſe font à l'amiable, gardent ordinairement une juſte meſure, & ſont ſimplement riſibles.

Les charges ſont donc quelquefois des jeux de la Peinture; comme les groteſques, dans la compoſition deſquels on les fait entrer. Elles peuvent prétendre, relativement aux Artiſtes, à une ſorte de mérite, car lorſqu'elles ſont tracées promptement & pour ainſi dire, par un trait ſpirituel, elles prouvent, indépendamment d'une grande facilité, une ſagacité fine à ſaiſir les caractères & les expreſſions. D'ailleurs, ne coûtant que quelques inſtans, elles reſſemblent mieux à un jeu & donnent la preuve, en cas qu'on y démêle quelque malice, qu'au moins elle n'a pas été méditée.

Quelques maîtres qui ont donné des préceptes ou des conſeils, exhortent les Peintres à porter toujours avec eux des tablettes ou de petits cahiers, & à tracer les caractères des phyſionomies, & les expreſſions qui les frappent. Il eſt naturel, dans ces ſortes d'études paſſagères, & qui ne permettent qu'un inſtant, que l'Artiſte charge plus ou moins, pour mieux graver dans ſon eſprit ce qu'il a obſervé. Ces eſpèces de *caricatures* ſont deſtinées à être en quelque ſorte ſecrettes & au ſeul uſage de l'Artiſte qui les fait. Il en devroit être ainſi des obſervations que les hommes qui s'appliquent à étudier leurs ſemblables, font habituellement & écrivent quelquefois. c'eſt l'uſage que les uns & les autres font de ces deux eſpèces de *caricatures*, ainſi que l'intention qu'on a eue en les faiſant, qui les juſtifie ou les condamne.

Léonard de Vinci non-ſeulement a conſeillé les études dont je parle, mais il les a pratiquées, & nous poſſédons des *caricatures* qui ont été gravées d'après ſes deſſins. Elles ſemblent, la plupart, avoir pour but de perſonnifier, pour ainſi dire, quelques-uns des caractères moraux les plus ordinaires aux hommes dans certains états. On verra dans quelques copies de ces gravures qui ſe trouveront dans le ſecond Dictionnaire, quelques exemples des *caricatures* que j'ai dit avoir été faites pour rapprocher les traits humains de ceux de quelques animaux, & l'on y trouvera auſſi des copies de quelques-unes des charges de Vinci, dans leſquelles on démêle les caractères, les penchants & les nuances d'idées affectées à certains états; par exemple, la phyſionomie madrée, revêtue du froc d'un Moine, un homme à qui le menton, exceſſivement long, donne un air de bonté qui touche à la niaiſerie; un autre, dont le menton, exceſſivement retrouſſé, le nez aigu, la bouche rentrée, & relevée par les coins, donnent le caractère comique & un rire ſardonique habituel. On y voit des traits boudeurs, grondeurs, importans, cauſtiques; des têtes, telles que les modèlent avec le tems la pareſſe du déſœuvré, l'embonpoint du gourmand, la luxure du mondain, la vie végétative du Cénobite, l'inſouciance de la richeſſe, la bonhomie de l'homme ſimple, le dédain de l'orgueil, la mauſſaderie de l'eſprit mal-fait, le contentement de l'amour-propre, la groſſe fineſſe ou gaieté de l'homme ſans éducation, le rire bête ou affecté du niais, la méditation habituellement triſte du mélancolique, &c.

Ces échantillons pourront faire imaginer à ceux qui n'en auroient pas d'idée, combien le genre des *caricatures* eſt étendu, & quels ſont ſes avantages & ſes inconvéniens.

CARNATION. J'ai raſſemblé, comme on le verra, à l'article Couleur qui appartient, ainſi que Carnation & coloris, à la lettre C, des notions dont la réunion m'a paru convenable. Je me permets d'autant plus aiſément cette réunion, que ces trois mots ſont deſtinés dans l'ordre du Dictionnaire, à ſe rencontrer fort voiſins les uns des autres.

Cependant pour que le Lecteur ſoit quelque peu dédommagé de la peine qu'il prendra, s'il conſulte cet Article, je dirai ici d'avance que le mot *carnation* déſigne, en langage de l'Art, comme dans la langue générale, l'apparence que nous offre dans la nature, la couleur de la peau, & principalement celle du viſage.

Le mot *carnation* ſignifie auſſi l'imitation que les Peintres en font, lorſqu'ils peignent la figure humaine. Il déſigne enfin la manière qu'employent les Artiſtes pour imiter la couleur de la peau & ſur-tout du teint. Ainſi l'on dit, d'après le ſens le plus général; les femmes Hollandoiſes ont aſſez univerſellement une belle *carnation*. Ce qui veut dire qu'elles ont la peau & le teint blanc, & auſſi colorés qu'il le faut. On dit, en appliquant le mot dont il s'agit à la Peinture, Rubens donne beaucoup d'éclat à ſes *carnations*, & l'on peut dire auſſi à ſon occaſion: Les *carnations* de ce Peintre célèbre ſont reconnoiſſables par les tons brillans & les paſſages fins qu'il y mêle; mais les *carnations* de Wandyck, non moins recommandables, ont plus de vérité.

CARTONS. On appelle *cartons*, dans le langage de la Peinture, des deſſins de figures ou de compoſitions dont le trait eſt ſur-tout rendu

avec la plus grande correction ſur des *cartons* plus ou moins épais, plus ou moins étendus, relativement à l'uſage que l'Artiſte a beſoin d'en faire. Cet uſage a été primitivement deſtiné à la Peinture à freſque. Il eſt néceſſaire de donner quelques notions de cette manière de peindre, pour faire comprendre le principal uſage des *cartons*.

Pour exécuter la freſque, on enduit d'un mortier fait de chaux & de ſable, la voûte ou la muraille que l'on veut enrichir d'une Peinture. Lorſque cet enduit eſt aſſez ferme pour ne pas céder au doigt qu'on y applique à deſſein de connoître ſa conſiſtance, & qu'il conſerve cependant de la fraîcheur & de l'humidité; l'on applique le *carton*, ſur lequel ſe trouve deſſiné & découpé très-correctement le trait d'une figure ou d'un objet qu'on a le projet de peindre. On trace avec une pointe de bois ou d'yvoire aiguiſée en forme de crayon, le contour de la figure en ſuivant exactement les bords du *carton*. Ce trait légérement enfoncé dans l'enduit, lorſqu'il eſt frais, guide le Peintre qui ne pourroit, comme ſur la toile, deſſiner avec le crayon ce qu'il doit peindre.

Le *carton* découpé n'eſt propre que pour une figure ou un ſeul objet; mais lorſqu'il s'agit de tracer une compoſition entière, on pique le trait de tous les objets qui ſe trouvent deſſinés ſur le carton, alors on paſſe, en appuyant, un ſachet rempli de charbon mis en poudre, on fait enſorte que la poudre paſſe au travers des trous d'épingles qui marquent tous les contours de ces objets, & le trait de ces contours ſe trouve deſſiné ſur l'enduit frais qui eſt préparé pour recevoir la couleur.

Cette opération ſe fait par deux raiſons. J'ai parlé de la première, c'eſt-à-dire, de l'impoſſibilité qu'il y auroit de deſſiner ſur un enduit frais & humide. L'autre eſt la promptitude avec laquelle il eſt indiſpenſable de peindre ſur l'enduit, pour qu'avant qu'il ſoit ſec, la couleur qu'on y applique puiſſe s'y incorporer en y pénétrant. Par ces raiſons, il eſt eſſentiel de tracer les objets de manière que le trait s'y conſerve, parce que les opérations ne peuvent ſupporter de retardement, & qu'on n'a pas le tems de revenir à pluſieurs fois. Auſſi des deux manières d'employer les *cartons* dont je viens de parler, celle des *cartons* découpés a été le plus en uſage dans la Peinture à freſque, parce que cette petite trace que l'on forme, en ſuivant les contours du *carton*, quoique très-légérement approfondie, reſte plus inaltérable & ſe retrouve aux yeux de l'Artiſte qui n'a point à craindre de la perdre ou de l'altérer.

CATALOGUE DE TABLEAUX, DESSINS, ESTAMPES, &c. Il eſt aſſez difficile aux hommes raiſonnables de s'empêcher de ſourire, lorſqu'ils jettent les yeux ſur l'importance que la vanité ou l'intérêt mettent aujourd'hui à la poſſeſſion des objets de luxe ou de ceux que le luxe s'approprie. Tel homme riche & ennuyé, dépourvu de connoiſſances & tourmenté par l'oiſiveté, accumule des Tableaux, des Deſſins, des Eſtampes, & bientôt laſſé du plaiſir qu'il en attendoit, s'en fait un de ſe procurer, par ſa prodigalité à cet égard, un inventaire dont on parlera, & de préparer un Catalogue qui parcourra l'Europe, & y portera ſon nom, fait pour être ignoré.

Depuis que les productions des Beaux-Arts ſont des objets de faſte pour une partie de ceux qui les achètent, elles ont dû devenir de plus en plus objets de ſpéculations & de charlataneries mercantiles pour ceux qui en font commerce. Les Catalogues, les deſcriptions, les éloges des Ouvrages qu'on expoſe en vente, & auxquels on joint après les ventes le détail des prix de chaque objet, ſont compoſés la plupart de manière à exciter les deſirs, à reveiller l'émulation des Amateurs qui ont pour but la gloire de l'emporter les uns ſur les autres; & ſi ces étalages de deſcriptions empoulées, qui inondent le Public ſous le nom de *catalogues*, n'étoient pas condamnées à un prompt oubli, s'il s'en conſervoit quelques exemplaires, & que les hommes devinſſent un jour plus raiſonnables qu'ils ne ſont, on pourroit craindre qu'ils ne jugeaſſent trop défavorablement de notre ſiècle, à moins que par une juſte compenſation, ils n'oppoſaſſent à nos futilités, & je dirai même à nos délires, les connoiſſances réelles & eſtimables dont nous avons avancé les progrès, & les réſultats inconteſtables de travaux heureux qu'ont produit nos ſciences & nos Arts. Au moins eſt-il juſte d'obſerver que la plus grande partie des ridicules, qu'on attribue à la nation entière, eſt reſtreinte dans quelques claſſes d'hommes peu inſtruits, quoiqu'ils aient les moyens de l'être, & de déſœuvrés, pour qui les ridicules ſont moins fâcheux & bien moins pénibles à ſupporter que le vuide de leurs facultés & les ennuis de leurs jours oiſifs. Ces claſſes, devenues à la vérité trop nombreuſes, exiſtent dans nos Capitales, où elles ſe multiplient en proportion du nombre des habitans & de la richeſſe. Pour revenir aux inconvéniens des énoncés ridicules & peu ſincères qu'on prodigue ſi ſouvent aujourd'hui ſous le nom de *catalogues*, un de leurs effets pernicieux par rapport aux Arts & à la Nation, eſt d'accoutumer à priſer généralement les ouvrages vantés d'après des conſidérations de luxe, de mode, par la ſeule rareté des objets & ſur-tout, beaucoup moins d'après les beautés réelles de l'Art & de la nature, que d'après ce qu'on nomme *agrémens*, la plupart arbitraires ou ſujets aux caprices des modes & des conventions.

Digitized by Google

L'inconvénient relatif aux Artiſtes eſt de les détourner du goût qu'ils pourroient avoir pour les premiers genres & pour les grands principes, en leur démontrant par le fait, que les genres inférieurs ſont les plus recherchés, & les ouvrages de ces genres les plus recompenſés, ſoit par les louanges, ſoit par le prix qu'on leur aſſigne. De-là le refroidiſſement auquel nous les voyons s'abandonner pour les ſujets nobles, graves, pathétiques, dans lequel l'Art peut exercer ſes plus admirables illuſions. De-là le penchant épidémique pour les ſujets qu'on nomme agréables, galans, ou qui ſe diſtinguent par quelque ſingularité.

La foi qu'on ajoute aux *catalogues*, les prix qu'ils établiſſent avec une ſorte d'autorité, d'après les fantaiſies & les ruſes des Marchands, tendent à l'intervention des idées juſtes, des évaluations conformes à la raiſon & à l'importance des genres d'ouvrages qui demandent plus ou moins de génie, & qui ont plus ou moins de droits réels à intéreſſer le cœur & l'eſprit; mais ſi je m'étendois trop long-tems ſur le ſujet de cet article, ne riſquerois-je pas qu'on ne m'accusât d'aller ſur les briſées du perſonnage de notre Comédie, qui vouloit réformer les enſeignes? Les vérités trop particulariſées touchent effectivement ou s'approchent du moins de la pédanterie, & par conſéquent ſont bien près d'encourir la peine du ridicule.

C E

CÉLÈBRE & CÉLÉBRITÉ. La *célébrité* eſt différente de la réputation, ou plutôt en eſt le complément; car la réputation précède la *célébrité*, quoiqu'elle n'atteigne pas toujours le degré éminent qu'exprime le mot *célébrité*. Dans les Arts, les genres qui ne ſont pas regardés comme les premiers, ont droit à ce qu'on appelle la réputation; ils en ont moins à la *célébrité*. Raphael ſera célèbre, tant que l'Art de la Peinture exiſtera dans nos ſociétés inſtruites: une infinité d'Artiſtes très-eſtimables, & qui ont fait des chefs-d'œuvres dans des genres moins élevés, ont joui d'une réputation meritée, qui ſe conſerve, tant que leurs ouvrages exiſtent; mais qui ne produit point cette *célébrité* dont jouit encore Apelles, & qui ſubſiſte ſi long-tems, même après la deſtruction de ſes ouvrages. La *célébrité* dans les Arts eſt donc le dégré éminent de la réputation, & ce qu'on nomme *renommée* eſt comme le retentiſſement des voix nombreuſes & ſucceſſives qui proclament la *célébrité* d'un Artiſte, d'après le ſentiment & le jugement de pluſieurs ſiécles.

Je parlerai de la conſidération, qui eſt différente de la réputation, de la *célébrité* & de la renommée.

Lorſque le deſir de la *célébrité* provient dans un Artiſte d'un ſentiment pur dont il a été doué par la Nature, lorſque ce ſentiment eſt celui des beautés que lui offrent les objets ſoumis à ſon Art. Lorſqu'un penchant vif & ſuivi de les imiter produit en lui une certaine aſſurance d'y réuſſir, avec la ſupériorité capable de fixer une attention générale, & d'obtenir des ſuccès, rien n'eſt mieux mérité que cette *célébrité*, s'il l'obtient, & rien n'eſt répréhenſible dans le deſir de l'acquerir; mais lorſque le deſir de la célébrité a pour baſe les prétentions de l'eſprit, & qu'il n'eſt à proprement parler, que l'effet de la vanité, de l'amour-propre, de la ſatisfaction qu'on ſe promet de l'emporter, ne fût-ce que dans l'opinion, ſur ceux qui peuvent avoir des droits à la même diſtinction, alors le deſir de la *célébrité* expoſe l'Artiſte à éprouver plus de peine qu'elle ne peut bien réellement lui donner de ſatisfaction; alors la *célébrité* occaſionne le plus ſouvent des contradictions & des mortifications, contre leſquelles il faut combattre ſans ceſſe, & qu'on ne ſurmonte pas toujours. Enfin la *célébrité* de ce genre obtenue par tous les moyens qu'on ſe permet, & dont il eſt un aſſez grand nombre qu'on héſiteroit d'avouer, ou qu'on doit rougir de ſe permettre, s'altère, s'évanouit & doit faire aiſément prévoir qu'elle n'aura pas une longue durée, dès que celui qui ſe l'eſt acquiſe à tant de frais ne pourra plus les redoubler pour la conſerver.

Il eſt donc une *célébrité* à laquelle l'Artiſte le plus modeſte peut & doit aſpirer, ſans que ce déſir puiſſe altérer la vertueuſe ſimplicité de ſon ame; mais auſſi ne doit-il travailler à l'acquérir que dans la ſolitude, de l'atelier, par des travaux que troubleroient les ſoins étrangers à ſon Art, qu'il ſe permettroit d'employer. L'Artiſte vraiment eſtimable ne doit donc conſidérer, lorſqu'il ſe prête au deſir & à l'eſpoir d'une noble *célébrité*, que la perfection de ſes travaux & non l'humiliation de ceux qui courent la même carrière. Si leur ſouvenir s'offre à lui, il doit penſer qu'ils peuvent acquérir de la *célébrité*, ſans qu'elle nuiſe à celle à laquelle il aſpire. Son eſprit ne s'occupe pas à penſer ſi l'artifice, les ſoins, les diſcours, les démarches pourroient lui donner quelqu'avantage ſur eux, & lui faire attribuer cette *célébrité*, avant qu'il l'eût bien méritée. Il penſe que le tems qu'il emploieroit à faire uſage de ces moyens ſeroit perdu, pour ce qu'il doit à ſes études, & qu'au fond, pourvu qu'en ne négligeant rien de ce qui eſt eſſentiel, il réuſſiſſe à approcher des perfections de l'Art, auquel ſon penchant l'a fixé; quand il n'obtiendroit pas la *célébrité* à laquelle il auroit des droits, le juſte ſentiment de ſon ame, le dédommageroit de ce qui peut lui être refuſé. Et ſouvent devroit-il penſer encore que peut-être il n'a pas approché autant de la perfection qu'on eſt en droit de l'exiger de lui.

Mais s'il arrivoit que l'Artiſte dont je parle livrât ſon cœur à un ſentiment de chagrin, ſon-

dé ſur ce qu'il croiroit s'appercevoir que la Nature lui a refuſé les avantages qu'il croyoit trouver en lui ; c'eſt alors qu'il eſt bon de l'engager à fixer ſur ce qu'on nomme *célébrité*, des regards abſolument philoſophiques, & dégagés de toute illuſion. Qu'il ſe diſe donc dans cette circonſtance : la *célébrité* eſt le réſultat de l'opinion d'un nombre d'hommes aſſez grand pour que cette opinion ſoit connue, répandue, & qu'elle paroiſſe ſtable & à l'abri des opinions contraires. Mais l'opinion d'un nombre d'hommes eſt-elle aſſez juſte ? eſt-elle motivée aſſez ſolidement pour former une convention durable ? cette convention peut elle être invariable ? peut-on être certain qu'elle paſſera de génération en génération ? il en eſt des exemples, dira-t-on. Oui, quelques *célébrités* ſe ſont ſoutenues contre la mobilité des eſprits, contre les révolutions des tems, contre celles que les choſes éprouvent & font partager aux opinions, enfin contre les préjugés qui s'établiſſent & ſe ſuccèdent ſans ceſſe parmi les hommes; mais il eſt une vérité inconteſtable, c'eſt que ce nombre de *célébrités* acquiſes diminue de ſiécle en ſiécle, de luſtre en luſtre ; enfin d'autant plus que l'on ſuppoſe des époques ſucceſſives plus éloignées les unes des autres. Si l'on conſidère d'une autre part les modifications de la *célébrité*, ſurtout de celle qui eſt attachée aux talens & aux Arts, relativement aux lieux où elle peut pénétrer, n'eſt-elle pas bornée aux grandes ſociétés civiliſées & éclairées, qui ne forment qu'une très-petite partie des ſociétés humaines ? Dans les ſociétés éclairées même, la *célébrité* dont je parle exiſte-t-elle autre part que dans les grandes villes dans leſquelles il s'eſt formé des corps voués à s'inſtruire & à inſtruire les autres ? cette *célébrité* enfin exiſte-t-elle dans cette immenſité de petites villes, de bourgs, de villages, de campagnes, dans leſquelles les Arts eux-mêmes ſont à peine connus de nom ? cependant comme il pourroit réſulter de ces réflexions ſévères un découragement contraire au progrès des connoiſſances, & à quelques parties des ſatisfactions humaines, que l'Artiſte digne de la *célébrité*, par le ſentiment qu'il a de la nature de ſes facultés intelligentes, & des efforts dont il eſt capable pour imiter les perfections qui le charment, ſoit convaincu que plus il en approche, en conſervant la pureté d'intention que je lui ai ſuppoſée, plus il a droit de s'apprécier lui-même & de jouir, ſinon d'une *célébrité* acquiſe, au moins d'une *célébrité* méritée, & ſur-tout d'une ſatisfaction habituelle qui contribue à ſon bonheur; qu'il ſe livre ſans ſcrupule à ce plaiſir de penſer qu'il ne peut manquer d'obtenir un jour la *célébrité* qui lui appartient, & que cette idée, qui ne tient point à la vanité, mais à une conſcience noble & pure de ce qu'il eſt, le dédommage de la marche tardive de cette *célébrité*, & l'empêche ſur tout de faire des réflexions contraires à ſa tranquillité ſur les *célébrités* éphemères que les hommes n'accordent légérement, que pour ſe conſerver un droit plus abſolu de ſe retracter, & d'ôter quelquefois par une ſeconde injuſtice à ceux qui ſe ſont rendus ſes victimes, plus qu'ils ne leur avoient accordé.

C H

CHAIRS. On ſe ſert de cette expreſſion dans le langage de la Peinture, lorſqu'on dit, par exemple, *dans ce tableau les chairs ſont admirablement peintes. Rubens peignoit les chairs d'une maniére brillante. Il employoit dans les chairs des paſſages fins & agréables.* Ce mot & les manieres de l'employer, ont, comme on le voit, des relations ſenſibles, avec ce qu'on appelle *carnation*, *coloris & couleurs*, qui ſe trouvent heureuſement rapprochés dans la collection des articles qu'exige la lettre C.

Peindre la *chair* ou les *chairs*, eſt dans la Peinture un objet d'autant plus important qu'il a lieu dans tous les tableaux où l'on copie la nature humaine, & ſur-tout l'homme vivant & animé, comme dans l'hiſtoire & dans le portrait ſur-tout. C'eſt auſſi un des objets les plus difficiles à bien rendre, parce que les *chairs* en effet ſont ſuſceptibles d'une infinité de dégradations, de fineſſes de tons & de paſſages qui exigent & une grande étude de la nature, & une grande legereté de pinceau. En parlant ici de la nature particuliére des *chairs*, j'entends principalement la maniere dont la lumiére ſe réfléchit ſur cette ſubſtance. L'Artiſte obſervateur & jaloux de plaire, examine l'effet que produiſent les différentes inſidences de la lumiére ſur le viſage d'une femme, ſur ſes bras, ſur ſes mains, ſur ſon col & ſa gorge, ſur-tout ſi elle eſt blanche ; ſi ſa peau eſt fine, tranſparente & légérement colorée par le ſang que couvre le tiſſu délicat de l'épiderme.

La conſiſtance ferme, ſouple & poreuſe, dont la nature, le printems de l'âge, & la ſanté douent une jeune beauté, modifie la lumiére qui n'eſt pas renvoyée par le tiſſu de la peau, de la même maniere que par les ſubſtances dures ou raboteuſes, dont la ſurface réſiſte beaucoup davantage à l'incidence de ſes rayons, ou en abſorbe une trop grande partie.

La chair douce & élaſtique laiſſe pénétrer ſes pores imperceptibles par une partie de la lumiére, juſque dans la premiére couche de la peau ; delà reflétée & renvoyée avec molleſſe, elle porte à l'ame par les regards qui la fixent, l'idée de la vie & les ſenſations de la volupté ; obſervez encore que les courbures inſenſibles de la *chair* & ſa tranſparence qui laiſſe appercevoir des veines, répandent ſur les demi-teintes ou demi-lumiéres, des nuances légérement bleuâtres, & qui conduiſent par une douce gra-

Digitized by Google

dation, juſqu'aux tons les plus éclatans de la peau. Les tons variés des *chairs* ſont innombrables. Il faut les yeux les plus fins & les plus attentifs pour les démêler; il faut pour les rendre, un talent en quelque ſorte particulier, dans lequel entre plus ſouvent peut-être qu'on ne le penſeroit un penchant délicat à admirer ces ſortes de perfections de la nature, qui ne ſemble donné ni à tous les hommes, ni même à tous les Artiſtes. Le Corrège, le Guide, Wandyck, Rubens, le Titien, l'Albane, ont peint les *chairs* avec le ſentiment dont j'ai parlé. Les enfans, les jeunes filles, les femmes, doués de ſanté, offrent les beautés dont j'ai parlé auſſi. C'eſt à l'occaſion de ces obſervations qu'il n'eſt pas hors de propos de rappeller que l'étude de la boſſe, ſi utile pour le deſſin, ſeroit défavorable au talent de peindre les *chairs*, ſi on en faiſoit trop d'uſage, parce que la boſſe offre des réflexions de lumières, qui diffèrent beaucoup de celles que produit la peau.

Jeunes Eleves, vous ne pouvez acquérir cette partie néceſſaire à votre talent, qu'en peignant beaucoup d'après la nature, & en réfléchiſſant encore plus ſur les effets que vous offrent les *chairs*, & ſur les moyens que peut vous fournir votre Art pour les imiter. Mais les occaſions de faire ces études ſi utiles & ſi intéreſſantes, ſont à la vérité rares, ſur-tout dans les climats où la carnation n'a pas généralement cet éclat, cette fraîcheur & cette fineſſe qui pour le Peintre en conſtituent les perfections dans nos contrées. La Flandre, la Hollande, offrent plus fréquemment des modèles de ces beautés de coloris. Notre climat, moins favorable, préſente dans les *chairs* moins de fineſſe, moins d'éclat, & un coloris d'un blanc plus mat. L'imagination, la mémoire, l'obſervation des Maîtres qui ont excellé dans cette partie, ſont les reſſources des Artiſtes; mais ces reſſources ſont toujours infiniment au-deſſous de l'étude de la Nature.

CHARGE & CHARGÉ. Le ſens du mot *charge* dans l'Art de Peinture ſe rapproche tellement de celui que j'ai expoſé à l'article CARICATURE, que ce premier article paroîtroit devoir ſuffire pour donner l'intelligence des deux. Cependant l'adjectif *chargé* eſt pris le plus ſouvent dans un ſens qui a plus de rapport au didactique de l'Art, que celui qu'on donne à *caricature* & au mot *charge*.

En effet, lorſqu'on ſe ſert du premier de ces deux termes, on joint à l'idée d'une ſorte d'incorrection volontaire l'idée d'un motif burleſque, comique ou ſatyrique; & lorſqu'on dit qu'un trait, qu'un contour eſt *chargé*, qu'une figure, qu'une expreſſion eſt *chargée*, on a pour objet ſeulement de blâmer une incorrection de l'Artiſte, qui n'eſt relative qu'à ſa négligence ou à quelque fauſſe idée qui l'a égarée. Ainſi le Profeſſeur dit très-ſérieuſement à un Elève qui deſſine d'après le modèle, ſoyez plus correct, plus exact. Ne voyez-vous pas que le contour de votre figure, que le trait de cette partie eſt *chargé*? De même, ſi l'Elève dans le ſeul but de déſigner plus ſenſiblement dans ſes figures une action, un ſentiment, exagère l'expreſſion, le Maître lui dit encore: il ne s'agit pas de repréſenter avec exagération le mouvement phyſique ou moral,* mais de ſaiſir l'un & l'autre avec juſteſſe, car en *chargeant*, vous nuiſez à l'effet que vous vouliez produire, & la *charge* que vous vous permettez, au lieu de toucher ou d'affecter, devient & paroît ridicule.

L'Artiſte *charge* encore quelquefois par la prétention de paroître ſavant dans la partie anatomique de ſon Art, c'eſt-à-dire, qu'il exagère les muſcles & leurs renflemens, les articulations & les effets de leurs mouvemens. Il prononce trop les parties intérieures que recouvre la peau, qui en adoucit les apparences. Il ſemble craindre, en ne déſignant pas toutes celles dont il a la connoiſſance, qu'on doute de ſa ſcience.

Ainſi l'homme qui parle, & l'Auteur qui écrit avec prétention, cherchent à amener, l'un dans ſa converſation, l'autre dans ſon ouvrage, tout ce qu'il ſait, au riſque qu'on trouve que les détails dans leſquels il entre, & les connoiſſances dont il fait parade, ſont de trop.

La ſimplicité & l'élégance, fondée ſur une juſte & parfaite correction, excluent tout ce qui eſt *chargé*, tout ce qui eſt outré, exagéré, tout ce qui eſt de trop, tout ce qui vient enfin plutôt des prétentions de l'Artiſte qu'il n'appartient à la perfection de l'Art.

Cependant on doit obſerver qu'il eſt peut-être pluſieurs circonſtances, que je vais déſigner, dans leſquelles non-ſeulement il eſt permis, mais où il eſt néceſſaire de *charger*. C'eſt, par exemple, lorſque les objets peints doivent être vus à une diſtance aſſez conſidérable, lorſque le point de vue peu ordinaire d'où il doivent être regardés, exige que l'on paſſe en deſſinant ou en peignant les bornes que l'exactitude ſcrupuleuſe des formes, des expreſſions, & même du coloris, impoſent ordinairement. Alors l'ouvrage n'eſt pas préciſément *chargé*, puiſqu'il ne doit pas paroître tel du point de vue pour lequel il eſt fait. Certainement dans les grands ouvrages de Peinture dont je veux parler, telles que ſont entr'autres les coupoles, ſi l'on s'approche plus ou moins des objets peints, en paſſant le point d'où ils doivent être conſidérés, on trouvera la plupart des contours, des traits, des expreſſions, des tons & des teintes exagérées, outrées & *chargées*. Mais s'ils ne l'étoient pas, aux yeux

* On trouvera au mot EXAGÉRATION quelques développemens & quelques autres applications des idées que j'ai expoſées dans ces Articles.

de ceux qui les regardent de trop près, ils paroîtroient de leur véritable point de vue, ou trop mols, ou indécis, ou foibles. Ainſi le mérite du Peintre eſt vraiment alors de *charger*, mais relativement aux effets de la perſpective linéale, qui peut ſe demontrer par des règles poſitives; ou de la perſpective aerienne, qui eſt, intellectuellement au moins, ſuſceptible d'etre démontrée.

Si l'on ne conſidère le mot *chargé* que comme déſignant un défaut, on doit obſerver que le principe ou la ſource de cette imperfection eſt aſſez ordinairement dans la nature meme de l'Artiſte. Rien de ſi commun que des hommes qui ont un penchant habituel à l'exagération. Ce penchant a ſa baſe ou dans l'eſprit, ou dans les organes, il vient ou d'une ſorte de facilité de l'ame à etre plus fortement émue, ou d'une organiſation de quelques-uns des ſens, qui leur procure des impreſſions trop vives. Il eſt auſſi par des cauſes contraires, quelques hommes chez leſquels les objets & les idees tranſmiſes ou naturelles perdent, en paſſant par les organes de leurs ſens, ou en naiſſant dans leur eſprit, une partie de leur valeur; les premiers dont j'ai parlé *chargent* en plus, & s'il étoit permis de s'exprimer ainſi, les ſeconds *chargent* en moins. Ces deux excès qui ne ſont que trop communs, prouvent ſans ceſſe à ceux qui obſervent, combien l'exactitude, la correction & la juſte meſure en tout eſt rare parmi les hommes. Combien d'expreſſions *chargées*! combien d'idées qui paſſent la meſure que la raiſon impoſe! la nature imparfaite, l'éducation ſouvent plus imparfaite encore, l'ignorance & les prétentions produiſent l'inexactitude, excitent & habituent à *charger*, & le trait du Deſſinateur, & le maintien de l'homme, & ſes diſcours, & ſes inflexions, & ſes accens, & ſes offres de ſervice, & ſes promeſſes. Ce défaut, ſi voiſin de pluſieurs vices, lorſqu'il eſt invétéré, devient pour l'Artiſte, ainſi que pour l'homme moral, preſqu'incorrigible. Il a beſoin alors d'une indulgence qu'on eſt convenu d'accorder juſqu'à un certain point dans la ſociété. Mais dans ce qui a rapport à l'Art, l'indulgence eſt bien moins autoriſée, & bien moins en uſage avec raiſon; car l'Artiſte qui a la ſource de ce défaut dans l'eſprit, ou dans les organes, ou qui s'en eſt fait une blâmable habitude, n'eſt pas obligé à exercer un Art qui condamne, & ne peut ſouffrir l'incorrection; tandis que l'homme qui *charge*, c'eſt-à-dire, qui exagère ſes affections, ſes ſentations & ſes idées, les éprouve ſouvent outrées, & ne peut s'empêcher d'en avoir. Car à cet égard il eſt paſſif, & l'Artiſte, à l'égard de l'exercice de ſon talent, eſt abſolument actif.

Au reſte, quelques ouvrages des Artiſtes même jouiſſent d'une indulgence convenue, relativement à la ſignification du mot *chargé*, que j'ai expoſée. Ce ſont les eſquiſſes & les penſées qu'a crayonné le Peintre compoſiteur, d'après une première inſpiration de l'ame, & dans leſquelles ſouvent l'Artiſte, pour ſe rappeller ſes idées & ſes intentions, *charge* les ſignes pittoreſques par leſquels il déſigne ou les formes ou les mouvemens qu'il ſe promet d'employer, mais dont il ne ſe permet les exagérations qu'avec le projet bien formé de les corriger, & d'atteindre à la préciſion par les études qu'il s'impoſe de faire en exécutant l'ouvrage.

Cette circonſtance rend la *charge* non ſeulement excuſable, mais même néceſſaire en pluſieurs circonſtances, & juſqu'à un certain point.

CHARLATANERIE dans l'Art de Peinture. Pluſieurs de mes Lecteurs ſeront ſurpris de rencontrer, parmi les termes qui compoſent le Dictionnaire de Peinture, le mot qui fait le ſujet de cet article; mais ceux qui connoiſſent les Arts, ou ceux qui ont l'intention de s'inſtruire de tout ce qui y a rapport, & par conſéquent de ce qui leur eſt avantageux ou déſavantageux, profitable ou nuiſible, me ſauront gré de préſenter quelques notions d'une des cauſes de l'altération du goût, & par conſéquent de celle de nos Arts.

La *charlatanerie* conſiſte en général dans l'artifice, ou dans les artifices, à l'aide deſquels on trompe au profit d'un vil intérêt, ou de la mépriſable vanité, les hommes ignorans, foibles ou prompts à ſe prévenir.

Dans la Morale & dans la Religion, les *charlataneries* (les plus odieuſes de toutes) ſont les hypocriſies & les moyens qu'elles employent, lorſqu'inſtrumens des plus funeſtes paſſions, elles ſervent à allumer & à entretenir le Fanatiſme. Dans la ſociété, la *charlatanerie* conſiſte dans les adulations adroites, les menſonges médités & les exagérations expreſſément employées pour contenter l'amour-propre, ou favoriſer la cupidité. Les ſciences ne ſont pas exemptes de cette *charlatanerie*. On la voit s'étendre même juſqu'à celles qu'on nomme *exactes*, quoique leur nature dût les mettre à l'abri de ce fléau, puiſque la vérité démontrée eſt l'objet auquel elles tendent ſans ceſſe.

Les Arts libéraux, fondés ſur l'imagination, & qui vivent, pour parler ainſi, d'illuſions & de preſtiges, doivent être & ſont malheureuſement plus favorables au charlataniſme, qu'aucune des autres connoiſſances humaines. L'Art eſt indiſpenſable pour exercer avec ſuccès l'Eloquence, la Poéſie, la Peinture. De l'Art à l'artifice, il y a bien peu de diſtance, & moins encore de l'artifice à la *charlatanerie*, dont l'artifice eſt la baſe. Les connoiſſances humaines & les lumières feroient ſans doute des progrès trop rapides, & iroient trop loin ſans les obſtacles que la vanité puérile, la jalouſie & la cupidité y oppoſent par tous les moyens qui leur ſont propres.

La Peinture proprement dite, devroit ſe défendre contre les effets de la *charlatanerie* : car la repréſentation ou l'imitation de la nature eſt ſoumiſe à être confrontée avec elle. Mais comme cette repréſentation n'eſt que feinte, qu'il faut par conſéquent que ceux qui en jugent, entrent dans quelques conventions & quelques connoiſſances des parties qui conſtituent l'Art de peindre; ceux qui l'exercent peuvent employer & employent quelquefois des artifices contraires à la juſteſſe des idées qu'on doit avoir, par conſéquent nuiſibles au goût & aux Arts en général.

Il ſe pourroit qu'on eſſayât peut-être de juſtifier ceux qui ſe permettent les artifices dont je veux parler, en diſant que ſi, relativement à des ouvrages plus que jamais regardés comme objets de pur agrément, l'Artiſte parvient à établir, dans l'opinion des perſonnes peu inſtruites qu'il met dans l'erreur, une conviction & une ſatisfaction qui les détermine à louer & à évaluer ſes ouvrages autant qu'il le ſonhaite, les moyens qu'il ſe permet ne doivent pas être jugés à la rigueur, & que l'eſpèce de *charlatanerie* qu'il employe eſt une adreſſe permiſe qu'on tolère dans une infinité d'objets plus importans.

Il eſt facile de répondre à cette juſtification, car, quelque tolérance que l'on ait, & quelqu'accroiſſement d'indulgence que puiſſent comporter nos mœurs, trop peu ſévères à cet égard, il ſera toujours eſſentiellement vil de tromper d'une façon méditée, pour l'intérêt perſonnel d'une vanité puérile, ou d'une cupidité injuſte. Mais ce qui eſt évidemment nuiſible, & qui devient la ſuite inévitable des louanges exagérées qu'on ſe donne, ou qu'on ſe fait donner, c'eſt l'opinion déſavantageuſe qu'on établit ſur les Artiſtes dont on craint la concurrence, dans l'unique projet de leur être préféré; c'eſt la fauſſeté avec laquelle on trahit les connoiſſances qu'on a; c'eſt l'eſpèce de baſſeſſe avec laquelle on déroge à la dignité & à l'élévation attachées aux Arts libéraux; c'eſt enfin l'altération du goût, dont on ſe rend complice, puiſque l'on y contribue volontairement, en y propageant l'ignorance, & en trahiſſant ainſi la cauſe nationale. L'improbité d'état, dont je parle, ſe permet en général une infinité de moyens qui la rapprochent des artifices à la vérité plus groſſiers qu'employent les Charlatans proprement dits. Tels ſont les ſoins de tromper, de ſéduire, d'intéreſſer, de captiver, d'employer enfin des Prôneurs, & de former des Enthouſiaſtes.

Les Prôneurs ſont ou des ignorans trompés, ou des demi-connoiſſeurs ſéduits & échauffés, ou des hommes qui, par imitation & par foibleſſe de caractère, empruntent leurs opinions d'autrui, & les défendent enſuite comme ſi elles leur appartenoient. Dans ce nombre ſe trouvent les enthouſiaſtes qui, déſœuvrés & manquant de talens, ſans manquer d'eſprit, ſe forment une exiſtence qu'on peut appeller *paraſite*, en s'identifiant à des Artiſtes, qu'ils ont l'air de protéger, de défendre, ou de placer à un rang qu'on leur refuſeroit, ſans les efforts généreux qu'ils font pour éclairer le Public, & pour lui dicter les jugemens qu'il doit porter. Lorſqu'un certain nombre de ces prôneurs ſe réuniſſent & concourent à l'intérêt ou à la vanité d'un Artiſte, ils forment ce qu'on appelle *un parti*, & ce parti ou cette cabale eſt moins délicate encore ſur les moyens dont elle ſe ſert, que l'Artiſte même, qui en eſt l'objet, & auquel elle finit très-ſouvent par nuire.

Le charlataniſme doit devenir fréquent, adroit & plus nuiſible à meſure que les ſociétés dans leſquelles il s'exerce, deviennent riches, & qu'elles ſe livrent plus généralement au luxe. Car la plupart des uſages du luxe ont pour objet de ſubſtituer par les artifices ſouvent les plus groſſiers, l'idée de la richeſſe à celle du mérite.

Pour revenir à nos Arts, on peut obſerver qu'ils ſont d'autant plus expoſés au *charlataniſme*, qu'ils ſont ſuſceptibles de plus grands profits, c'eſt-à-dire, que les Arts dont les entrepriſes ſont vaſtes, lucratives, produiſent plus de charlatans. Il faut y joindre ceux des Arts dont les principes ſont ſuſceptibles d'être généralement connus & bien compris. Car il eſt plus facile de donner des idées fauſſes, & d'induire en erreur ſur les ouvrages artiels, lorſque le plus grand nombre de ceux à qui ils ſont ſoumis, ne peuvent qu'avec peine parvenir à connoître clairement les baſes & les principes des beautés qui leur ſont propres. Tels ſont parmi nous l'Architecture & la Muſique.

L'on pourroit, en entrant dans de plus grands détails, parler des ſingularités & des affectations dans le diſcours, & dans les habillemens; mais ces ſortes d'artifices, dont l'effet eſt de fixer quelques momens les regards, manquent ſouvent leur but, & occaſionneut alors un ridicule qui punit ſuffiſamment ceux qui, par ces moyens, marchent de trop près ſur les briſées des charlatans de profeſſion. Pour revenir aux artifices plus nuiſibles aux Arts du Deſſin & de la Peinture, j'indiquerai les préparations, vernis, procédés myſtérieux auxquels on attribue des avantages le plus ſouvent exagérés ou qui, peu durables & nuiſibles, altèrent les ouvrages, & par conſéquent font un tort réel aux Artiſtes & aux Arts. Il eſt facile d'appercevoir, d'après ces élémens, les artifices que le deſir immodéré du gain a ſuggéré dans preſque toutes les branches de nos Arts; par exemple, dans la Gravure & dans la Typographie.

On ſait aſſez généralement que la Gravure ſimple & franche depuis ſon origine juſqu'à ſa plus grande perfection, c'eſt-à-dire, juiqu'aux chefs-d'œuvres des Suyderhofs, des Viſcher, des Poillis, des Drevets, n'obtenoit des ſuccès qu'à

force d'études, de ſoins, de tems, & par une longue habitude des outils connus de tout le monde. Il falloit pour rendre, à l'aide du burin, un tableau de grand Maître, qu'un Artiſte eût paſſé la moitié de ſa vie à couper le cuivre d'une main intelligente & sûre. Il employoit des années entières à terminer une planche dont la réuſſite tournoit bien plus au profit de ſa gloire que de ſon intérêt. L'induſtrie (louable en général) multiplia l'uſage d'un acide qui, mordant & creuſant en peu d'heures le cuivre, rendoit plus promptement ſans doute, mais avec moins de préciſion, & ſur-tout moins d'accord, le deſſin ou le tableau. Cette manière, qui a certainement ſes avantages, lorſqu'on l'employe préciſément aux objets auxquels elle eſt propre, l'emporta ſur l'uſage du burin, & les Artiſtes l'adoptèrent avec d'autant plus d'empreſſement, que ce procédé qui demande une pratique moins difficile à acquérir, procure un gain plus prompt. Le burin, ſans prévoir le tort que lui devoit faire cette invention, ſe prêta à réparer les défauts de l'eau-forte, & les négligences de la pointe; mais la Gravure, devenue ingrate envers lui par l'attrait du gain & par l'introduction d'un plus grand luxe parmi les Artiſtes, dirigea toute ſon induſtrie à ſe paſſer entièrement des moyens qui demandoient trop d'étude, de ſoins & de temps. L'on regarda, & l'on fit enviſager au Public les nouveaux procédés, comme des perfectionnemens de l'Art, parce qu'ils imitoient ou *fingeoient*, pour me ſervir d'une expreſſion moderne, toutes les différentes manières de deſſiner des Maîtres & même la Peinture, à l'aide des planches multipliées & imprimées en couleurs.

Ces illuſions ont pris faveur, & bien qu'on ne diſconvienne pas que ces procédés de Gravure nouveaux, ou remis en uſage, ne ſoient ingénieux; bien qu'ils puiſſent être adaptés à certains objets avec beaucoup d'avantage, il réſulte de leur facilité, & ſur-tout de l'abus qu'on en fait, que d'une part, la véritable Gravure eſt infiniment trop négligée; & que de l'autre, la quantité prodieuſe d'ouvrages médiocres ou mauvais, produits à la faveur des outils dont l'uſage eſt facile, contribue à altérer de plus en plus le goût, & à dépriſer ce qui eſt véritablement eſtimable.

Le peu de connoiſſances pratiques que le Public a des opérations avec leſquelles on produit ces ouvrages, les ſoins qu'on prend de lui en cacher les procédés, lui font ignorer combien on lui ſurvend les petites illuſions auxquelles il ſe complaît, & combien il s'éloigne de la connoiſſance des Arts, lorſqu'il penſe que des Eſtampes colorées (invention très-ingénieuſe ſans doute) ſont l'équivalent des Tableaux.

Si le Public, qui ſe dégoûte & ſe prête ſi facilement à être trompé, daignoit s'éclairer à cet égard, il ne proſcriroit pas les induſtries dont je viens de parler; mais en eſtimant avec connoiſſance leurs utilités, il les réduiroit principalement à faciliter des connoiſſances auxquelles elles peuvent être véritablement utiles. Alors les Eſtampes imitant les deſſins, ſeroient reſtreintes à multiplier & à procurer à un prix modique les études de têtes, de parties, & les *Académies* des bons Maîtres, pour l'utilité des jeunes Elèves de la Capitale ou des Provinces. Les planches coloriées avec connoiſſance, & dirigées par des ſavans, repréſenteroient & multiplieroient des imitations inſtructives de pluſieurs objets d'Hiſtoire naturelle, de Botanique ou d'Anatomie. Mais le Public éclairé ſouriroit à l'Artiſte qui voudroit lui perſuader qu'un tableau d'Hiſtoire & un beau Payſage peuvent être rendus avec l'harmonie du clair-obſcur, unie au charme du coloris par trois ou quatre planches coloriées, qui s'efforcent au moyen de l'impreſſion, d'imiter ce nombre infini de nuances, de tons, de paſſages, de légéretés qu'un Peintre, habile coloriſte, répand dans ſes ouvrages.

Si c'étoit ici le lieu de parler de toutes les charlataneries qui ſe ſont introduites, & ſe multiplient dans l'Art de la Typographie, on mettroit dans ce nombre l'abus qu'on y fait de la Gravure, & des Eſtampes enluminées; on inſiſteroit ſur cette prodigalité d'ornemens qui demanderoient le goût le plus exquis & la meſure la plus juſte, pour s'accorder parfaitement avec les beautés ſimples & l'uniformité ſatisfaiſante d'un caractère parfait, mis en œuvre ſur le plus beau papier, avec l'intelligence que demande toutes les différentes dimenſions & combinaiſons dont il eſt ſuſceptible. Je dois me refuſer à ces détails, & même à parler du charlataniſme des ſouſcriptions, des éditions bornées à un petit nombre d'exemplaires, pour attiſer le deſir trop commun aujourd'hui des poſſeſſions excluſives. Ces abus ſont ſi multipliés, ſi frappans, & ſouvent mêlés d'une improbité ſi groſſière, qu'ils ne devroient obtenir d'indulgence que de ceux qui ont le but mercantile, d'en tirer eux-mêmes parti, ou de ceux qui préferent à tout la ſatisfaction d'un deſir ou d'une fantaiſie momentanée. Laiſſons la plupart de ces curieux ou faux-Amateurs regarder les livres même comme des bijoux de luxe, qu'il faut craindre de toucher, pour qu'ils ne perdent rien de leur valeur pécuniaire.

C'eſt cette valeur, ſubſtituée au mérite intrinſèque des ouvrages artiels, que la *charlatanerie* aura toujours le plus grand intérêt d'établir, & c'eſt elle que, ſans être cenſeur trop amer, on peut regretter de voir de nos jours s'introduire trop généralement dans les Arts, dont elle eſt l'ennemie, comme elle l'eſt des mœurs, lorſqu'on y tolère avec trop d'indulgence les affectations & les hypocriſies.

CHASSIS.

CHASSIS. Le *chaſſis* d'un tableau eſt un aſſemblage de tringles de bois, ſur leſquelles on aſſujettit & l'on tend la toile qui doit ſervir à peindre. On trouvera, à l'article Chaſſis du ſecond Dictionnaire, ce qu'on entend par un *chaſſis à clefs* &, dans les figures gravées, on trouvera ce *chaſſis* repréſenté. On appelle encore *chaſſis*, un aſſemblage de tringles de bois, ſur lequel le graveur étend & aſſujettit un papier huilé ou verni, deſtiné à adoucir l'éclat que le jour ou la lumière produiſent ſur le cuivre; ſoit qu'on grave au burin, ou bien à l'eau-forte; ſoit qu'on travaille à ces ſortes d'ouvrages, à l'aide de la lumière du jour ou des bougies.

C L

CLAIR-OBSCUR. Ce qu'on nomme *clair obſcur*, eſt l'effet de la lumière conſidérée en elle-même; c'eſt-à-dire, rendant les objets qu'elle frappe plus ou moins clairs, par ſes diverſes incidences, ou plus ou moins obſcurs, lorſqu'ils en ſont privés.

Pour rendre plus ſenſible cette première explication, de ce qu'on entend par *clair-obſcur*, dans l'Art de la Peinture, ne conſidérons premièrement qu'un objet.

Lorſque la lumière, partant d'un point, ſe répand ſur un corps, une infinité de rayons, émanés de ce point, ſe dirigent ſur l'objet éclairé, & frappent tout ce qu'ils peuvent atteindre de ſa ſurface. Le rayon qui touche le premier quelque point de cette ſurface, y porte la plus vive lumière, parce qu'il y parvient moins altéré, s'y dirigeant par une ligne plus courte que les autres rayons du faiſceau dont il faiſoit partie. Les rayons qui atteignent ſucceſſivement les autres points, plus éloignés du foyer de la lumière, & qui ont eu par conſéquent plus de chemin à parcourir, ſont moins éclatans ou moins lumineux. D'ailleurs, ſi l'objet a des plans ronds ou inclinés, ſur leſquels ces rayons ne tombent pas perpendiculairement, ils gliſſent & ne ſe réfléchiſſent alors qu'imparfaitement: enfin, lorſque ces rayons rencontrent un corps, une partie ou une ſurface qui en cachent une autre, celle qui eſt cachée reſte privée de la lumière directe, que lui portoient les rayons. Ce ſont ces différens accidens de lumières & d'ombres, qui, dans la Peinture, donnent lieu à la ſcience du *clair-obſcur*. Les effets que je viens d'énoncer ſont plus ſenſibles, lorſqu'on les obſerve ſur un corps, dont différentes parties ſe trouvent à quelques diſtances les unes des autres; & c'eſt en les choiſiſſant, & les diſpoſant ainſi, pour ſon inſtruction, qu'on prend de premières notions juſtes, qui ſervent enſuite de baſe à des obſervations plus compliquées; car il s'opère continuellement ſur tous les corps éclairés, (ſoit naturellement, ſoit artificiellement,) des modifications innombrables de la lumière & de l'ombre.

Dans ces modifications, l'on doit faire entrer comme objet eſſentiel, & fort intéreſſant pour l'harmonie colorée de la Peinture, les rejailliſſemens de rayons, & par conſéquent de couleurs, qui s'opèrent lorſque la lumière, frappant les corps dans certaines directions, eſt renvoyée ſur ceux qui les avoiſinent.

Il réſulte de tout ce que j'ai dit, que le *clair-obſcur* comprend les dégradations de lumières & d'ombres, & leurs divers rejailliſſemens qui occaſionnent ce qu'on nomme *reflets*.

Les dégradations ne ſe ſuccèdent ſans interruption, que dans les objets dont toutes les parties ſont liſſes; dans une boule, par exemple; mais elles y ſont ſi multipliées, & en même temps ſi unies, que l'œil qui n'eſt pas exercé, a peine à les ſaiſir; & que le regard inſtruit, ne peut même les ſaiſir toutes: mais le raiſonnement, ſens intellectuel, nous fait voir démonſtrativement ce qui ne peut tomber ſous la vue.

Les *reflets* ſont de deux eſpèces, parce que le réjailliſſement des rayons ne porte quelquefois qu'une émanation de lumière, & quelquefois porte une émanation ou un *reflet* coloré; différence qui provient de la diverſe nature des ſurfaces, deſquelles part le réjailliſſement. Les corps durs & polis, à un certain point, tels que les pierres, les métaux, ne donnent ſouvent lieu qu'au *reflet* de la lumière; les corps moins unis & plus colorés, c'eſt-à-dire, de couleurs plus vives, ſemblent renvoyer, avec les rayons qui réjailliſſent, des émanations de leurs couleurs; mais, parmi les couleurs, il en eſt, comme je l'ai dit, qui ſemblent ſe prêter plus que d'autres à ces accidens.

Il eſt enfin certains corps qui s'emboivent, pour ainſi dire, de la lumière, & qui n'occaſionnent ni réjailliſſement de lumière, ni réjailliſſement de couleurs.

Il réſulte de tout ce que j'ai dit, que les dégradations ſimples de la lumière, en raiſon des plans, s'étendent de puis ſon plus grand éclat juſqu'à la privation totale qu'éprouvent les enfoncemens, par exemple, aſſez profonds, pour que les réjailliſſemens même de la lumière, ne puiſſent abſolument y parvenir.

Il réſulte encore que ces réjailliſſemens qui occaſionnent les *reflets* produiſent des combinaiſons & des modifications innombrables, & que l'harmonie colorée provient de ces cauſes, toujours opérées dans la nature, d'après des loix conſtantes, & tellement appropriées au ſens de notre vue, qu'il n'y a jamais de diſcordance qui le bleſſe.

Autant les élémens qui forment cette harmonie ſont innombrables, autant il eſt impoſſible de parvenir à la parfaite imitation que la Peinture s'en propoſe, & à l'exactitude géométrique des opérations de la nature.

Le *clair-obſcur* d'un tableau, eſt donc une approximation a laquelle l'Art peut atteindre.

Le Peintre qui, pour y parvenir, eſt aſtreint aux loix poſitives & exactes, de l'incidence & de la réflexion des rayons lumineux, eſt libre au moins de fixer, dans chacune de ſes compoſitions, le point duquel il ſuppoſe que ſe repand la lumière, ſur les objets dont il compoſe ſon tableau. Il fait, comme Gédéon, arrêter le ſoleil, dont il veut éclairer ſa compoſition à un un lieu fixe; il lui préſente les ſurfaces qu'il deſire qui ſoient éclairées, & interpoſe à ſon gré des objets pour occaſionner des privations plus ou moins completes, &, par-là, plus ou moins favorables aux effets harmonieux qu'il eſt tenu de produire.

Ainſi, la ſcience du *clair-obſcur*, conſiſte dans l'exactitude à ſe conformer aux loix Phyſiques, que ſuit une lumiere fixe apres les ſuppoſitions qu'on ſe permet de faire, pour l'avantage du ſujet qu'on traite.

Cette liberté de ſuppoſitions n'eſt pas indéfinie; car ſi elle conſiſte, par exemple, comme il eſt le plus ordinaire, à ne pas offrir au ſpectateur, le foyer de la lumiere, dont on éclaire le tableau, il faut cependant que le ſpectateur inſtruit & ſévère, puiſſe ſe démontrer que le Peintre ne fait jaillir les rayons que d'un point, & même découvrir dans quel endroit, hors de la compoſition, peut etre ce point; comme un Géomètre, en achevant de prolonger des portions de lignes qui s'inclinent l'une vers l'autre, parvient au point de leur réunion.

Le probléme à remplir, à cet égard, par le Peintre, eſt donc, après avoir poſé idéalement le foyer d'où il fait jaillir ſa lumière, & ſuppoſé les accidens d'interpoſition & la diſpoſition de ſes objets, de ſe conformer geométriquement aux règles d'incidence & de réfraction, que la nature preſcrit aux rayons de la lumière véritable.

Il faut cependant ajoûter que, vu l'impoſſibilité de remplir ces conditions dans leur étendue, & leur plus grande exactitude, on ne ſauroit exiger dans la pratique la préciſion geométrique que preſcrit la théorie. Auſſi celui qui regarde un tableau, plus occupé de jouir que d'approfondir par des démonſtrations, ſi l'Artiſte a pu réſoudre completement le probléme qu'il s'eſt propoſé, n'eſt jamais ſévère, ſur-tout ſi le Peintre s'attire ſon indulgence, par le plaiſir qu'il lui cauſe.

Je me ſuis étendu ſur ces explications du mot CLAIR-OBSCUR, bien moins, comme on doit le ſentir, pour les Artiſtes, que l'habitude de voir & d'opérer inſtruit, que pour ceux qui ne peigent pas, & qui la plupart n'ont pas une idée bien nette de ce que ſignifie ce terme.

Pour rendre cette explication encore plus claire, s'il m'eſt poſſible, je dois ajoûter que chaque objet en particulier a ſon *clair obſcur*, d'après ce qui vient d'etre dit, mais que ce qu'on entend plus ordinairement par ce mot, lorſqu'on parle d'un ouvrage de Peinture, c'eſt l'effet réſultant de toutes les lumieres, de toutes les ombres, & des rejaillſſemens dont on a fait uſage dans le tableau.

Ainſi le ſiſteme de *clair-obſcur*, de tel ou tel Peintre, eſt celui qu'il ſuit le plus ordinairement dans ſes ouvrages; en diſpoſant dans un certain ordre qui lui eſt plus familier, les lumieres & les ombres pour produire un effet général.

Un moyen d'appercevoir d'un coup-d'œil l'effet général du *clair obſcur* dans un tableau, eſt de s'en éloigner a une diſtance telle que les objets particuliers, éclairés ſubordonément, chacun d'après les ſuppoſitions établies, n'attachent plus trop les regards, & que les lumières & les ombres principales ſe preſentent à la vue comme par maſſes, par enchainement ou par grouppes, qui ſubordonnés entr'eux, ſatisfaſſent les regards par un accord, une harmonie & un repos, auxquels ſe complait le ſens de la vue.

Le tableau qui produit cet effet, preſqu'abſolument phyſique, à la diſtance d'où l'on peut en juger, eſt bien combiné, quant à cet partie.

Le tableau qui, à quelques diſtances qu'on le regarde, pour le ſoumettre à l'épreuve dont je parle, ne préſente aux yeux que des lumières & des ombres éparſes, incohérentes, eſt l'ouvrage d'un Artiſte qui ignore à la fois la ſcience & l'Art du *clair obſcur*.

Ce qu'il faut concevoir maintenant, c'eſt que l'Art du *clair obſcur*, qui ſatisfait eſſentiellement le ſens de la vue, contribue par-là à la ſatisfaction de l'eſprit du ſpectateur.

Le *clair obſcur* bien entendu, ſatisfait le ſens phyſique de la vue, parce qu'elle ſe complait, comme je l'ai dit, dans l'accord des lumieres & des ombres; comme l'oreille dans l'harmonie des ſons; au lieu que les regards ſont bleſſés, pour ainſi dire, par l'éparpillement des lumieres & des ombres, & par le manque de liaiſons & de ſubordination entre elles.

Mais ſi la vue ſe repoſe & ſe promène ſans être bleſſée ſur un tableau dont le *clair-obſcur* eſt diſpoſé avec art, & accordé avec intelligence, on conçoit qu'elle diſtingue plus facilement chaque objet de la compoſition, & dans chaque objet les détails qui peuvent exciter la curioſité de l'eſprit & l'intérêt de l'ame.

Comme dans l'ordre des impreſſions que fait éprouver la Peinture, l'impreſſion phyſique eſt neceſſairement la première, cette impreſſion doit donc en précédant les autres, favoriſer celles de l'ame ou leur nuire.

Voilà l'idée la plus développée que j'ai pu donner du *clair-obſcur*, conſidéré phyſiquement & moralement, pour ainſi dire, dans la Peinture;

c'eſt-à-dire, relativement au méchaniſme, & au libéral.

Je donnerai place, après ces explications à une ſorte d'objection qu'on pourroit oppoſer aux principes que l'Art preſcrit au Peintre.

La nature, dira-t-on, ne prend aucun ſoin de groupper, ou d'enchaîner, ou de maſſer ſes lumières; tous les objets mobiles ſont aſſemblés ou diſperſés ſans méditation pittoreſque, & cependant ils offrent toujours un tel accord de *clair-obſcur*, que le Peintre qui imiteroit au haſard, mais qui imiteroit parfaitement, feroit un tableau dont l'effet ſeroit certainement admiré.

La réponſe à cette objection me paroît devoir être celle-ci: imiter parfaitement étant au-deſſus des moyens de l'Art, il eſt néceſſaire que l'Artiſte mette à la place de cette perfection qui lui eſt refuſée, les reſſources de l'intelligence & du genie.

C'eſt cette raiſon, qui dans tous les Arts d'imitation a produit les principes, les moyens méditès, les règles & les artifices qui les diſtinguent.

L'abſolument parfaite imitation qui eſt le but des Arts libéraux, ne diffèreroit pas de la Nature, & par conſéquent, auroit tous ſes avantages; mais le plaiſir ou la peine, qu'occaſionne l'imitation, telle que nous pouvons la faire, ne ſeroient plus les mêmes. Il ſe mêle toujours dans le plaiſir & même dans les émotions douloureuſes que donnent les imitations, l'idée d'une joûte entre l'art & la nature, l'idée des difficultés qu'il faut vaincre, & enfin l'idée d'un myſtère plus ou moins ingénieux qu'on a employé, qui offre une autre ſatisfaction, celle de le pénétrer.

Ce ſont donc ces moyens myſtérieux d'ordre, de combinaiſons & de choix qui ſervent en effet, ou qui tiennent lieu des perfections d'imitation, que les Arts humains ne peuvent atteindre.

Voilà les notions qui me paroiſſent les plus eſſentielles aux lecteurs pris en général, pour ſe former des idées du *clair-obſcur*. Je vais, ſuivant mon uſage, paſſer à quelques obſervations plus particulierement relatives à ceux qui s'inſtruiſent de l'Art pour le pratiquer.

Le juſte emploi des lumières, en raiſon du foyer, en raiſon de l'intenſité, enfin en raiſon des accidens qui les modifient, exige que vous obſerviez ſouvent l'effet du ciel, du ſoleil, des nuages & des interpoſitions qu'ils préſentent; il faut que vous ayez dans le ſouvenir, en peignant un tableau, toutes les diſpoſitions & les ſuppoſitions que vous avez établies, pour parvenir à en compoſer l'harmonie, comme l'Auteur drammatique ne doit jamais perdre de vue ſon expoſition, & les événemens qu'il ſuppoſe arriver dans les intervalles qui diviſent chacun de ſes actes.

Lorſque vous placez vos modèles pour deſſiner ou pour peindre, n'avez-vous pas ſoin de diſpoſer leurs membres, de maniere qu'ils ſoient plutôt unis que trop éloignés les uns des autres, & de maniere auſſi que la lumiere frappe principalement les parties qui, dans ce moment, vous intéreſſent le plus? eh bien, ce que vous faites, preſque par inſtinct, pour la ſatisfaction de vos yeux, & pour la facilité & l'agrément de votre étude, eſt la regle qui vous conduira à opérer dans toutes les circonſtances, pour l'avantage de ceux qui verront vos ouvrages.

Attachez les regards ſur vos tableaux, vous aurez par cet artifice, un moyen puiſſant d'attacher l'eſprit. Dans les jouiſſances que procurent les Beaux-Arts, quelque ſpirituels que ſoient ceux à qui l'on offre leurs productions, le ſens auquel elles s'adreſſent pour parvenir à l'eſprit ou à l'ame, vient avant tout exiger ce qui lui eſt dû. l'eſprit a beau ſe prévaloir, il n'obtient rien que de la ſeconde main, pour ainſi dire: bienheureux encore, lorſqu'il reçoit les impreſſions qui lui ſont deſtinées, ſans trop de complication.

Vous, dont le premier devoir dans l'ordre des ſenſations eſt de ſéduire, de flatter, de tromper la vue, étudiez donc avec un ſoin extrême les moyens qui peuvent vous faire parvenir à ces différens buts; connoiſſez les diſpoſitions les plus favorables au *clair-obſcur*; mais, comme il en eſt une infinité, ne vous repetez pas par pareſſe ou par habitude.

On peut attacher le regard, en enchaînant les lumieres de façon qu'elles ſerpentent dans la compoſition, & qu'elles la faſſent parcourir aux yeux qui ſeront guidés par cet artifice, ſans qu'ils s'en apperçoivent.

On peut les attacher par un ſeul grouppe lumineux, qui décide leur attention & l'arrete.

On peut diſpoſer des grouppes de lumieres, qui, ſubordonnés entr'eux, laiſſent dominer celui dans lequel vous aurez placé l'objet de vos affections, je veux dire, celui que vous deſtinez à intéreſſer davantage.

Je m'étendrois trop, ſi je parlois de tous les détails, par leſquels les différens maîtres, diſtingués dans cette partie, ſont parvenus à l'harmonie qui lui eſt néceſſaire. D'ailleurs, comme ils ont pris quelquefois différens moyens, ſi vous voulez donner quelque préférence à l'un d'eux, il n'en a guère été de plus inſtruits des routes agréablement & profondément ſavantes, qui conduiſent à une magique harmonie du *clair-obſcur*, que le Corrège.

CO

COLORIS, COLORER & COLORIER. J'ai annoncé, à l'article CARNATION, que je réunirois dans l'article COULEUR, des notions qu'on auroit pu diviſer, à l'occaſion des mots carnation, & coloris; mais, en même-temps, j'ai préſenté, dans ce premier article, une idée ſuccincte, de

ce que l'on entend par le mot dont il eſt le ſujet. Je dois offrir ici de même quelques mots ſur le terme coloris.

Coloris a, dans la langue commune, ainſi que dans le langage des Peintres, un ſens moins général que le mot *couleur*. Aſſez ordinairement on ſe ſert du mot *coloris*, pour exprimer certains caractères particuliers de la couleur, des objets, & ſur-tout des objets agréables à la vue. Car on dira, le *coloris* de ces fleurs eſt admirable : le *coloris* de la tête de cette nymphe a toute la fraîcheur de la jeuneſſe, & l'on ne dira guère, le *coloris* de ce déſert, de cette côte aride, de cette mer orageuſe : de même, on ne ſe ſervira pas du mot *coloris*, à l'occaſion d'une vieille, d'un homme de peine, d'un malade, &c.

Dans le langage plus particulièrement adapté à la peinture, le mot *coloris* ſe rapproche, à ce que je crois, plus ſouvent du mot *couleur*, dont il eſt ſynonyme ſuivant les circonſtances : car on dit également, la couleur & le *coloris* de de tel ou tel Peintre, de tel ou tel tableau. couleur & *coloris* brillans, vigoureux, agréables, &c. Les verbes *colorer* & *colorier* s'emploient aſſez indifféremment auſſi l'un pour l'autre, & les petites nuances que l'on pourroit peut-être déſigner dans certains uſages de ces verbes, ne ſont pas, à ce qu'il me ſemble, aſſez décidées pour s'y arrêter. L'une de ces nuances, dont je ferai ſeulement mention, pour apporter un exemple, ſe remarque lorſque l'on parle d'eſtampes, auxquelles des couleurs ſe trouvent adaptées; ſi ces couleurs ſont appliquées à l'eſtampe par le méchaniſme de la gravure, ou plutôt de l'impreſſion, en employant pluſieurs planches. On ſe ſert aſſez ordinairement du mot *coloré*, plutôt que du mot *colorié*. Ce graveur, dira-t-on, réuſſit très-bien dans le genre des eſtampes *colorées*. Lorſqu'il s'agit d'une eſtampe, ſur laquelle on a appliqué, après coup, des couleurs, ce qu'on appelle vulgairement *image enluminée*, on dira, cette eſtampe a été *coloriée*, ou *enluminée*, On peut appercevoir aiſément, que le mot enluminé convient principalement à ce travail, lorſqu'il eſt groſſier; & que le mot *colorié*, s'emploie lorſque l'enluminure a plus de rapport à l'Art. C'eſt ainſi que le mot *image* ſignifie le réſultat d'une gravure groſſière; & le mot *eſtampe*, l'empreinte d'une gravure faite avec plus d'art.

COLOSSAL. On déſigne, par le mot *coloſſal*, dans nos Arts, ce qui excède les dimenſions des objets naturels.

Les imitations de la peinture & de la ſculpture, comportent des dimenſions, ou ſemblables aux objets imités, ou plus petites dans toutes les dégradations poſſibles, ou plus grandes graduellement juſqu'aux bornes que la nature a aſſignées aux entrepriſes de l'homme. Je ne dois parler ici expreſſément, ni des dimenſions ſemblables à celles des objets naturels, ni des dimenſions plus petites. Les dimenſions plus grandes, qu'exprime le mot *coloſſal*, n'entrent point dans les idées ſimples de l'Art, regardé comme l'imitation exacte de la nature. On imite infidèlement, pour parler rigoureuſement, lorſqu'on ne donne pas, aux objets imités, juſqu'aux dimenſions qu'ils ont dans la nature. C'eſt à des idées acceſſoires qu'appartiennent les infractions, en plus ou en moins, de l'imitation exacte. Mais, dans ces idées que j'appelle *acceſſoires*, il en eſt qui ſont liées de ſi près à la nature & aux Arts, qu'elles en ſont comme inſéparables. Il en eſt d'autres qui, plus acceſſoires, pour parler ainſi, ne ſe lient aux principes des Arts, que par d'autres idées intermédiaires.

La réflexion qu'on fait ſur la place qu'on aſſigne à des ouvrages de ſculpture, par exemple, eſt une idée acceſſoire de l'Art, mais qui lui tient de bien près. Elle doit donc s'y réunir naturellement; & lorſqu'en réfléchiſſant, on prévoit que la place où l'on doit poſer une ſtatue de grandeur naturelle, eſt à telle diſtance, ou à telle élévation, que cet ouvrage de l'Art ne pourra pas être vu, de manière à ſatisfaire ceux qui le regarderont: l'idée d'en augmenter la dimenſion, doit ſe préſenter, non comme infraction des loix de l'imitation, mais comme perfectionnément de l'imitation. Ainſi, lorſque l'on deſtine expreſſément une ſtatue à être poſée dans un lieu vaſte, dans lequel elle ne doit être vue que d'aſſez loin loin; lorſqu'on la deſtine à être placée à une certaine élévation, on ne peut guère manquer de réfléchir que la plupart des formes, & que les traits du viſage, par conſéquent, que le caractère & l'expreſſion, ne ſeront point aſſez apperçus & diſtingués. Alors il s'établit, comme principe, d'augmenter les dimenſions juſqu'au degré néceſſaire; & l'idée du mot *coloſſal*, quoique produite d'après des idées acceſſoires & intermédiaires, s'identifie ſi naturellement avec l'Art, qu'elle lui devient propre. C'eſt donc d'après la relation de l'Art, avec le ſens auquel ſes productions doivent être premièrement offertes, que les altérations de dimenſions ſe trouvent autoriſées; & l'on concevra que c'eſt pour favoriſer, dans certaines circonſtances & certains uſages, la jouiſſance des ouvrages des Arts, qu'on ſe permet d'altérer les dimenſions, en plus & en moins; mais il réſulte auſſi de ces premiers élémens, que rien n'autoriſe véritablement, ni les réductions trop petites qui fatiguent les organes, & nuiſent, par-là, à leur ſatisfaction la plus complète, ni les dimentions trop giganteſques. Les entrepriſes qui tombent dans ces deux excès, n'ont ordinairement pour principes que l'amour-propre perſonnel, ou bien une ſorte d'émulation induſtrieuſe, mal raiſonnée du Peintre ou du Sculpteur; ou bien,

Digitized by Google

enfin, leur condeſcendance à des ordres, ou à des deſirs qui manquent de lumières, & auxquels la raiſon & le bon goût n'ont point participé : & l'on ne doit pas perdre de vue cet élément de la morale & des Arts, que plus l'intérêt perſonnel des hommes s'iſole, en ſe ſéparant de l'intérêt général, plus les vrais principes de la morale humaine, & les ſolides élémens des Arts deviennent arbitraires, & tendent à ſe corrompre.

L'orgueil des hommes & l'exaltation, ou l'exagération de leurs idées, ont une analogie ſenſible avec le *coloſſal* dans les Arts. Auſſi peut-on penſer que c'eſt à l'orgueil des hommes puiſſans, que l'on a dû la plupart des figures ou ſtatues coloſſales iſolées, dont il nous reſte des notions ? Telle eſt l'idée de la ſtatue propoſée à Alexandre, & que l'Artiſte, élevant ſon imagination au niveau de l'orgueil d'un conquérant, avoit propoſé de former d'une montagne entière. Tels ſont ſouvent les ouvrages ampoulés des Auteurs, qui encenſent les Rois, ſur tout lorſqu'ils apperçoivent que ces dieux de la terre croyent eux-mêmes les proportions de leurs facultés *coloſſales*. Ce qu'ils ne croyent que trop ſouvent.

Si l'on ſuit ces rapports, on doit penſer que les dimenſions vraies, doivent être celles auxquelles ſe plaiſent les bons eſprits, les excellens Artiſtes, & les hommes qui, dans quelqu'état & circonſtances qu'ils ſe trouvent, n'oublient pas que leurs dimenſions phyſiques & ſpirituelles, ſont circonſcrites. Quant aux petites dimenſions, elles appartiennent ordinairement, dans les Arts, aux moindres talens, comme aux moindres genres. Auſſi, ſont-elles plus multipliées parmi les hommes, dont la plus grande partie, par nature ou faute de connoiſſances, ſont réduits aux plus petites idées, comme le peuple des Auteurs aux plus petits détails.

CONFÉRENCES. Il eſt bien plus facile, (comme je l'ai dit dans l'article Artiſte) d'établir les avantages qui réſultent de l'uſage des *conférences* académiques, que de donner des raiſons plauſibles de l'abandonner ou même de le négliger.

Lorſque les hommes qui s'occupent habituellement, & par état, des connoiſſances ſcientifiques ou Artielles, ſe réuniſſent, il eſt vraiſemblable que leur but volontaire ou preſcrit, eſt de s'entretenir de leurs occupations, de s'éclairer ſur les théories & ſur la pratique dont la connoiſſance leur eſt néceſſaire, de s'inſtruire mutuellement, ſoit en ſe communiquant ce qu'ils ſavent, ſoit en diſcutant enſemble les objets ſuſceptibles de doutes & d'éclairciſſemens. Auſſi lorſque l'on ſe repréſente les Savans & les Artiſtes réunis, on les ſuppoſe toujours occupés de ces ſoins, & l'on ſe forme par-là une idée qui ennoblit leurs aſſemblées. Si tout au contraire on ſe repréſentoit des Savans ou des Artiſtes s'occupant enſemble preſqu'uniquement des formes relatives à l'organiſation de leur ſociété, diſcutant longuement dans des aſſemblées qu'on appelle *Académiques*, les détails minutieux réſultant de ces formes. Si l'on venoit à penſer enfin qu'un nombre choiſi d'Artiſtes diſtingués par les divers talens qu'embraſſe un des plus nobles Arts, paſſent enſemble pluſieurs heures ſans s'occuper principalement de ce qui honore les Arts dont ils tirent leur gloire, & diſtingue l'Artiſte de l'Artiſan, on ſeroit excuſable ſans doute d'inférer que ces ſociétés ſe rapprocheroient infiniment plus qu'elles ne doivent des Communautés d'Ouvriers.

Les Fondateurs de la plupart de nos Académies ont prévu cet abus, & dans une grande partie des ſociétés deſtinées à étendre les connoiſſances humaines, de ſages réglemens preſcrivent des travaux communs à tous les Membres, ou des travaux qui devant leur être communiqués, donnent matière à des diſcuſſions utiles. Dans nos Académies des Arts & dans celle de Peinture entr'autres, l'uſage des *conférences* a été établi & recommandé.

On a eu en vue la communication & l'accroiſſement des lumières parmi les Maitres de l'Art, l'inſtruction des Eleves qui doivent être admis avec choix & comme récompenſe dans quelques-unes des aſſemblées pour y entendre de tems en tems la lecture des *conférences* faites par leurs Maitres, ou les éloges donnés aux Artiſtes que la mort enlève, & dont les talens, joints aux mœurs, ont honoré l'Académie ; enfin l'on a ſans doute penſé que le choix des travaux Académiques raſſemblés & rendus publics un jour, répandroit dans la ſociété & dans la Nation, des connoiſſances néceſſaires pour parler & juger convenablement des productions Artielles.

Les objets propres à des *conférences* ſont inépuiſables, relativement aux Beaux-Arts ; & quoiqu'il exiſte ſur cette matière un nombre conſidérable de livres & de brochures de toute eſpèce, on peut avancer qu'il n'exiſte point encore d'ouvrage méthodique, ſuivi, complet & compoſé ſur un plan général.

Un corps d'ouvrage auſſi intéreſſant & auſſi utile que celui que j'indique ici pourroit l'être, n'exiſte pas même en Italie, où les Arts ont été cultivés ſi honorablement par des hommes célèbres dont pluſieurs joignoient la connoiſſance des Lettres à celle de pluſieurs Arts qu'ils pratiquoient avec ſuccès. Ce corps d'ouvrage ne peut être vraiſemblablement compoſé que par des ſociétés Académiques, dont les Membres diſtingués écriroient ſur les parties auxquelles ils ſe ſeroient plus particulièrement attachés. On doit penſer que des matériaux de ce genre, mis en œuvre d'après un plan déterminé, rédigés enſuite, & examinés par ceux qui en ſeroient les plus capables, formeroient un monument propre à honorer

la Nation, les Arts, & à conſtater l'état des lumieres d'un ſiècle éclairé. Il ſeroit ſur-tout néceſſaire, dans ce grand ouvrage, de s'appliquer à rendre les idées parfaitement claires, en expliquant toujours le plus intelligiblement poſſible, le ſens principal & les ſens particuliers des termes de l'Art. Il s'agiroit de bien diſtinguer dans les parties qui regardent la pratique, ce qui eſt poſitif, ce qui peut ſe démontrer & s'exécuter même par des méthodes sûres, d'avec ce qui comporte des élémens trop variés, trop nombreux pour être calculés d'une manière rigoureuſement exacte.

Un des premiers fondemens de cet ouvrage ſeroit donc, par exemple, d'excellens traités de Perſpective, rédigés d'après ce qui eſt le moins compliqué, juſqu'aux objets qui le ſont le plus. Il faudroit que les problèmes & leurs démonſtrations fuſſent rendus de manière que l'Elève pût les comprendre ſans une trop grande contention, & le Maître y avoir recours dans les ouvrages peu ordinaires & compliqués. La Perſpective, comprenant les loix que ſuit inaltérablement la nature dans l'apparence viſible de tous les objets que peut imiter l'Artiſte, il eſt certain que cette connoiſſance eſt dans l'ordre théorique, la premiere, & l'une des plus eſſentielles. Les loix de la Nature, comme je l'ai dit, ſont fixes à cet égard; ainſi les objets & les plans de ces objets, ainſi que la place où on les ſuppoſe, étant une fois établis, leurs apparences, telles qu'elles doivent s'offrir à la vue d'après un point donné, ſont inaltérablement fixées, & cette partie ſcientifique peut être rigoureuſement démontrée. Comme il exiſte déja un aſſez grand nombre d'ouvrages, il ne s'agiroit que de raſſembler en un ſeul ce qui ſe trouve de plus clair, de plus méthodique, de moins compliqué, de moins embarraſſé par les calculs & par les termes & figures géométriques, parce que ce ſeroit à des Peintres, & non à des Géomètres que l'ouvrage claſſique ſeroit deſtiné.

La Perſpective aérienne ſembleroit, par la dénomination, devoir accompagner la Perſpective qu'on appelle *linéale*; auſſi les joint-on ſouvent enſemble dans les traités de Peinture; cependant je lui deſtinerois une autre place, parce que, ſi les problèmes que cette perſpective offre à réſoudre peuvent bien être regardés comme étant de nature à être démontrés, cependant les élémens qui y entrent ſont trop nombreux, trop variés, trop peu fixes & ſenſibles, de manière qu'il faudroit un tems conſidérablement trop grand, & une ſagacité peu commune, pour les ſoumettre à des règles géométriques & à des procédés rigoureux. En effet pour donner une idée de cette difficulté, qu'on penſe que la denſité de l'air, au travers duquel paſſe le regard, eſt ſuſceptible toute ſeule d'un ſi grand nombre de variétés, que l'on ne peut véritablement les ſoumettre à des opérations méthodiques. Cependant les nuances, les apparences même des corps reçoivent l'influence de tous les accidens de l'air & ils en reçoivent de tous les accidens de la lumière. Si la ſeule diſtance géométrique en décidoit, la perſpective aérienne ſe rapprocheroit de la Perſpective linéale; mais, comme je viens de l'indiquer, une infinité d'autres cauſes s'y joignent, auſſi à quelques règles générales près; c'eſt de l'obſervation, de l'expérience & du raiſonnement guidé par l'intelligence de l'Art, que les Artiſtes qui ont excellé dans cette partie ſe ſont formé leurs ſyſtèmes.

Je deſtinerois, d'après ce que je viens d'expoſer, la Perſpective aérienne, à être placée dans le nombre des parties qui intellectuellement participent des ſciences exactes, mais qui, dans la Pratique de l'Art, ne peuvent comporter que des approximations intelligentes. Mais ſi l'Artiſte ne peut eſpérer de rendre les objets rigoureuſement conformes à toutes les loix de cette perſpective, ceux qui s'occupent de cet ouvrage de Peinture ſont moins en état encore d'apprécier ſûrement le plus ou moins de conformité de l'imitation avec la nature.

La ſeconde baſe de la Peinture, qui eſt auſſi poſitive que la Perſpective linéale, eſt l'Anatomie. Je ne répéterai pas ſur quelle raiſon eſt fondée cette aſſertion. Pluſieurs articles de ce Dictionnaire l'expliquent aſſez. Nous avons auſſi un nombre aſſez conſidérable d'ouvrages ſur cet objet; mais dans les uns, ce ſujet eſt traité, ſi l'on peut parler ainſi, trop anatomiquement: dans quelques autres, trop pittoreſquement. Dans les ouvrages anciens, tels que celui d'Albert Dur, dans lequel il traite des proportions qui ne peuvent être fondées que ſur les obſervations anatomiques, ces obſervations, portées à des détails ſans fin, rebutent ceux qui veulent s'en inſtruire. Il faut bien obſerver que, dans le nombre des hommes à qui ces ouvrages doivent être deſtinés, les Artiſtes ont un intérêt continuel & très-grand qu'en les inſtruiſant on ménage leur tems, & que les Amateurs à leur tour, ont un grand beſoin de trouver une telle facilité à s'inſtruire, qu'ils ſe laiſſent amorcer, pour ainſi dire, & induits à acquérir ce dont la plupart ne croyent avoir beſoin, ni pour jouir, ni pour décider.

Dans le grand ouvrage, dont j'eſquiſſe ici le plan, la partie Anatomique comprendroit l'Oſtéologie réduite à ce qui eſt néceſſaire à l'Artiſte, la Myologie, plus étendue, mais reſtreinte encore aux objets & aux accidens dont l'influence a lieu ſur les apparences viſibles. Il ſeroit à propos que ces différens traités fuſſent relatifs à des figures gravées avec la plus grande intelligence, & à des figures de ronde-boſſe, ou modèles en plâtre qui offriroient dans les dimenſions naturelles les différentes couches des muſcles qui opèrent ſur les corps animés des apparences ſans

Digitized by Google

ceſſe modifiées à notre vue. Il ſeroit néceſſaire encore que l'ouvrage d'Anatomie claſſique pour les Artiſtes comprît les repréſentations d'un choix de figures antiques, dans leſquelles ſe trouveroient les plus renommées, & que ces mêmes figures fuſſent exactement repréſentées ſucceſſivement dans l'état de ſquelette & *d'écorché*, pour faire bien appercevoir la relation de la proportion des parties ſolides & des parties muſculeuſes de la première & de la ſeconde couche, dans les attitudes où les Artiſtes anciens les ont placés. Ainſi l'on raſſembleroit ce qui ſe trouve épars dans pluſieurs ouvrages, quelquefois fort difficiles à trouver, & dont les éditions épuiſées ſe renouvellent ſans exactitude. D'ailleurs, les préceptes, les exemples & les nomenclatures examinées avec un ſoin particulier, ſous les yeux d'un corps d'Artiſtes, & avec les ſecours d'un Profeſſeur éclairé, établi dans l'inſtitution de l'Académie, ces livres de préceptes qui, par l'approbation authentique des corps inſtruits, ne laiſſeroient point de doute ſur leur mérite, ſeroient vraiment ouvrages claſſiques. Le complément de celui dont il eſt queſtion en entraîneroit quelques autres qui n'ont point été faits. Tel que ſeroit, par exemple, un traité avec figures des mouvemens démontrés impoſſibles, qui ſeroit la condamnation des attitudes exagérées, auxquelles la nature ſe refuſe, attitudes qu'emploient trop ſouvent les Artiſtes peu inſtruits, ou entraînés par un deſir de rendre l'expreſſion plus ſenſible, deſir que pluſieurs prennent pour l'inſpiration du génie.

On démontreroit donc par les loix de l'Oſtéologie & de la Myologie, que ces mouvemens, qu'on croit ſouverainement expreſſifs, expriment mal, puiſqu'ils ne peuvent exiſter; que les reſſorts, les jointures, les extenſions fixés par la charpente du corps humain, ne peuvent ſe prêter ſans reſtriction à l'imagination, & l'on feroit ſentir que ces défauts nuiſent abſolument à l'expreſſion, parce qu'il eſt dans la nature des vérités qui, ſans être démontrées à l'intelligence, ſont appréciées aſſez juſte par une ſorte d'inſtinct & par une ſecrette conſcience, dont nous ſommes généralement doués, ſans nous en rendre compte.

On ajouteroit à ces objets intéreſſans, pour la perfection de l'Art, des détails infiniment intéreſſans, dont nous n'avons que des objets imparfaits, ſur les muſcles qui expriment des paſſions ſimples, ſur le concours de ceux qui expriment les paſſions compliquées, les paſſions extraordinaires & les bornes que la nature a aſſignées encore au jeu de ces muſcles; enfin l'Anatomie pittoreſque des animaux, qui entrent le plus ſouvent dans les compoſitions des Peintres, deviendroit néceſſaire pour compléter ce cours fondamental, & les explications, les planches, les renvois aux figures en ronde-boſſe, qui ſeroient expoſées dans des ſalles deſtinées à cet objet, s'offriroient au moindre deſir des Artiſtes, comme un moyen d'inſtruction bien préparé, garanti par la ſanction des Maîtres de l'Art, & dont pourroient également profiter les Amateurs de l'Art pour jouir plus complettement des leçons utiles, ſonder leurs critiques, leurs obſervations & leur jugement.

Après ces ouvrages élémentaires, claſſiques & démontrés, viendroit ce qui regarde la pondération, dont quelques Auteurs-Artiſtes, tels que Léonard de Vinci, ont ſavamment écrit; mais dont les inſtructions excellentes n'ont pas l'ordre qu'on a droit de deſirer, & ne ſont pas à beaucoup près auſſi complettes qu'il le faudroit.

Cette première diviſion d'ouvrages claſſiques imprimée ſerviroit de récompenſe, ajoutée aux médailles & aux prix d'émulation. Il faudroit regarder à cet égard la prodigalité comme un moyen de répandre dans les Arts & dans la ſociété des idées arrêtées, qui y manquent abſolument, & ſans leſquelles cependant les opinions générales ſans baſe, & par conſéquent arbitraires & flottantes, ne peuvent que contrarier les progrès des Arts, les ſuccès des Artiſtes, en favoriſant le mauvais goût & l'ignorance.

Après avoir rédigé les parties fixes & exactes de l'Art, on penſeroit aux parties ſur leſquelles on ne peut éclairer d'une part que par des raiſonnemens ſans démonſtrations rigoureuſes; & de l'autre part, d'après le dégré d'intelligence, de diſpoſition, de talent & de génie, de ceux à qui les inſtructions artielles ſont deſtinées.

Je parle, premièrement des parties conſtitutives de l'Art, ſoumiſes à l'obſervation intelligente de l'eſprit, & ſouſtraites par conſéquent à une routine par laquelle commence preſque toujours l'exiſtence des Arts, avant qu'ils ſoient éclairés par la méditation, la comparaiſon & les connoiſſances étrangères qui ont le droit de leur offrir des ſecours.

Cette partie de l'ouvrage claſſique, établiroit donc des notions de ce qu'on doit entendre intellectuellement par le deſſin, la couleur & la compoſition. Un nombre aſſez grand de manières d'enviſager ces parties, ſeroient expoſées avec ordre & clarté, & celles qui ſeroient les plus ſimples, les plus ſenſibles, conviendroient aux Artiſtes nés avec une intelligence moyenne, & à ceux que le penchant ou les circonſtances accidentelles ont attachées aux ouvrages qui ne demandent pas toutes les reſſources de l'eſprit & du génie; les explications plus ſpirituelles, plus profondes, plus étendues, plus rapprochées des principes généraux des Arts libéraux, plus relatives à leurs nobles deſtinations, ſeroient developpées à leur tour, mais en prenant le plus grand ſoin pour ne pas s'égarer dans des diſcours vagues, quelquefois aſſez riches d'expreſſion,

Digitized by Google

& pauvre de ſens véritable, dans des idées trop métaphyſiq es, trop ſpirituelles, qui, pour les ſaiſir, détachent & éloignent trop l'Artiſte de ſon crayon, de ſa palette & de ſes pinceaux, le tranſportent trop de ſon attelier, dans un cabinet de philoſophe. Le défaut des premières méthodes des nobles Arts, eſt d'etre bornées à des notions trop ſimples, &, ſi je l'oſe dire, trop matérielles; le défaut des dernières qu'on cherche à établir, lorſque l'eſprit eſt plus généralement exercé, eſt l'extrêmité oppoſée, & cette extrémité vicieuſe, devient peut-être inſenſiblement plus contraire aux progrès que la première; car ſi les notions de l'Art à ſa naiſſance ſont effectivement reſtreintes & trop bornées; d'un autre côté, les notions ſpirituelles deviennent vagues, & finiſſent par embraſſer trop d'idées étrangères à l'Art: elles ſont ordinairement le fruit des imitations & de l'imagination de ceux qui ne pratiquent pas les Arts, & elles excitent les Artiſtes à des efforts & à des contentions abſtraites, dans leſquelles ils s'égarent: ils ne peuvent guère éviter d'y prendre le goût de ce qu'on appelle *ſubtilités*, & le dégoût de la pratique qu'ils trouvent trop indocile d'après leur imagination exaltée. On pourroit comparer les Artiſtes qui entremêlent avec une juſte meſure la théorie & la pratique, à ces hommes vraiment reſpectables qui méditent ſur les vertus, ſans ceſſer de les mettre en pratique, & les Artiſtes trop livrés aux théories, à ces cénobites, qui ne s'occupoient des vertus qu'en contemplation; & ſans qu'il en réſultât d'avantage effectif pour les autres hommes. Le Poëte, l'Orateur, l'homme de goût, peuvent ſe détacher bien plus aiſément du méchaniſme des Arts qu'ils exercent, parce que ce méchaniſme y tient une bien moindre place. Le diſcours familier même, lorſqu'on parle de Poëſie, d'éloquence, eſt un exercice de l'Art de la parole, Les Poëtes, les Orateurs, en parlant de poëſie & d'éloquence, pratiquent ce qui fait l'objet de leurs méditations; mais le Peintre, le Sculpteur, a beau parler de peinture & de ſculpture, il laiſſera toujours des doutes ſur ſon talent, parce que le public ne ſépare point en général, la pratique de ces Arts de leur théorie; & que les plus beaux diſcours des Artiſtes, ne garantiſſent pas la capacité réelle de ceux qui les tiennent. Je ſouhaiterois donc que les notions rédigées fuſſent, autant qu'il eſt poſſible, réduites à des idées bien claires, bien juſtes, & dénuées de tout ce que les Auteurs ne ſe permettent ordinairement d'y joindre,; que fauts de connoiſſances bien fondamentales, ou pour éblouir les lecteurs, & mériter le titre d'Ecrivains agréables & ſpirituels. Le deſſin, comme partie conſtitutive, entrainera à expliquer ce qui regarde la correction, la fineſſe, la beauté des formes, le caractère des objets, &c.

La couleur exigera qu'on explique les procédés par leſquels l'Art s'efforce, dans cette Partie, d'imiter la nature, les conventions générales, les moyens auxquels on eſt obligé d'avoir recours, pour imiter la lumière & ſa privation; enfin, la différence qui exiſte, & qu'on peut développer, juſqu'à un certain point, entre le clair-obſcur & la couleur en elle-même.

La couleur eſt, en général, une de ces parties dont les élémens ſont trop multipliés, pour que l'on puiſſe la démontrer: elle a ſes relations avec la nature individuelle, puiſque les objets n'ont pas préciſément les mêmes tons de couleur, dans certains climats que dans d'autres; que les modifications des couleurs varient ſans ceſſe par les accidens de l'air, de la lumière, par les oppoſitions, les rejailliſſemens, &c. On feroit voir, bien poſitivement, que le clair-obſcur, qui ſe rapproche de la perſpective aérienne, eſt, comme elle, une ſcience intellectuellement poſitive; mais qu'on ne peut cependant démontrer rigoureuſement. Pour en donner des notions il faudroit donc recourir aux exemples; & malheureuſement ces exemples, tirés des ouvrages des Maitres qui ont plus profondément étudié & pratiqué méthodiquement cette partie, ne peuvent être mis entre les mains de tout le monde, comme les inſtructions dont je parle. Un grand nombre de tableaux, les plus renommés, ſont fixes, immobiles; & de plus, changent & ſe détériorent, ou par leur nature, ou accidentellement, de manière que ſouvent, après une eſpace de temps, les inductions qu'on croiroit pouvoir en tirer pour inſtruire, ne ſe trouvent plus juſtes. Auſſi, comme je l'ai dit, cette partie eſt-elle une de celles dans leſquelles les notions doivent être le plus méditées, le plus clairement rendues qu'il eſt poſſible.

Les Arts, dont il eſt queſtion dans ce Dictionnaire, ne ſeroient pas ce qu'on appelle libéraux, ſi toutes leurs parties conſtitutives étoient ſoumiſes à des démonſtrations rigoureuſes. C'eſt par les parties qui ne peuvent ſe démontrer, mais qui ſe conçoivent & ſe ſentent, qu'elles appartiennent au Génie & au ſentiment. C'eſt par ces parties que tout homme ne peut être Architecte, comme tout homme pourroit parvenir à être mâçon.

On ſent aiſément, ſans que je m'étende trop ſur cette eſquiſſe du plan d'un ouvrage national & académique, que les parties relatives aux connoiſſances acceſſoires ſeroient au moins auſſi conſidérables que les parties relatives aux connoiſſances conſtitutives, mais qu'il faudroit qu'elles fuſſent toujours traitées d'après le même eſprit. Ainſi les connoiſſances morales des affections & des paſſions des hommes ne ſeroient pas expoſées, comme l'a fait Deſcartes: il s'eſt occupé de ce que les paſſions opèrent intérieurement, de leur origine, de leurs effets ſpirituels; le Peintre n'a beſoin de

ſavoir

ſavoir que généralement ces principes & cette marche. Il faut donc la lui indiquer & s'arrêter principalement à ce qu'elles opèrent ſur les apparences viſibles des corps. Les paſſions, ſpirituelles par leur nature, prennent un corps, pour ainſi dire, & deviénnent matérielles par les expreſſions des traits, par les mouvemens & les ſignes que nos membres en éprouvent. C'eſt-là l'objet intéreſſant pour les Artiſtes, & ſur lequel ils ont beſoin d'être guidés. L'Hiſtoire, traitée pour leur uſage, demanderoit que les Rédacteurs euſſent la plus grande attention à préſenter toujours le plus relativement à l'art de repréſenter phyſiquement chaque objet, les faits, les ſites, les actions, les couleurs, les formes, les uſages, &c. Les faits ſont du reſſort immédiat de l'Hiſtoire; les ſites, du reſſort de la Géographie artielle: car il en eſt une qu'on n'a point encore traitée; les mouvemens d'où réſultent les différentes actions, reſſortiſſent de l'Anatomie & de la pondération; les effets ont pour baſe les deux perſpectives: les couleurs & les formes propres des objets appartiennent à la Phyſique, & leurs modifications, à la ſcience du clair-obſcur: enfin, les uſages qui embraſſent auſſi les conventions, conſtituent & la ſcience du coſtume & celle des allégories, des attributs & des emblémes. Je ne reprendrai pas chacune de ces diviſions, mais je dirai qu'elles méritent d'être traitées avec beaucoup de méthode, & ſur-tout avec une ſagacité qui ſache préſenter chaque notion la plus ſéparée des autres qu'il eſt poſſible, & ſous la forme la plus relative à l'Art; ce qui ne peut s'opérer que d'après les vues, les obſervations & les inſtructions que les gens de l'Art intelligens & généralement inſtruits auront conſignés dans le magaſin général, que je ſouhaiterois qu'on formât.

On y joindroit, en complettant l'ouvrage dont il ſeroit la baſe, la notice impartiale des Artiſtes & des écoles; mais au lieu d'abonder dans ces notices en détail perſonnel, je voudrois qu'on s'attachât préferablement à la marche de l'Art, à ſes progrès, aux circonſtances qui y influent, enfin, à diſtinguer les qualités eſſentielles qui ont fait la reuſſite des Artiſtes dont on parleroit; à faire appercevoir les parties qui leur manquoient, & l'influence de cette privation ſur la perfection à laquelle ils ſe dirigeoient; les ſiſtêmes des Ecoles différentes trouveroient leur place dans cette partie de l'ouvrage, & cette portion entraineroit les notices & catalogues des productions de tout genre qui ont été célèbres, en obſervant ceux qui ont péri, ceux qui ſe ſont perdus, ceux qui ſe détruiſent, & offrent déjà des preuves d'une altération malheureuſement inévitable, mais ſouvent accélérée, ou par la faute des Artiſtes, par le mauvais choix & le mauvais emploi des moyens, ou par la négligence & l'ignorance des poſſeſſeurs ou dépoſitaires des ouvrages des Arts, C'eſt après cette partie que commenceroit celle où ſe trouveroient compris tous les détails méchaniques, la nature des ſubſtances dont on ſe ſert, des uſtenſiles, des moyens qu'on employe, l'imperfection d'une partie de ces objets, les qualités bonnes ou perfectibles de quelques-uns, les inconvéniens à éviter, les difficultés qui reſtent à ſurmonter, & les recherches qui reſtent à faire, non-ſeulement dans les moyens dont on uſe, mais dans ceux qui conviennent à toutes les différentes manières d'opérer. Alors s'ouvriroit une autre carrière à parcourir, en traitant de toutes les branches des Arts du deſſin, tant qu'elles conſervent aſſez de libéral, pour n'être pas renvoyées à la claſſe des métiers. On entreroit, à l'occaſion de cette dernière obſervation, même dans ce que les métiers ou profeſſions qu'on regarde comme purement méchaniques, peuvent admettre, ſuivant les circonſtances, d'idées libérales, qui reſſortiſſent à l'eſprit général de l'Art.

Je m'arrêterai, parce que cet article deviendroit enfin trop diſproportionné par ſon étendue, à ceux qui le précèdent & le ſuivent; mais je crois devoir préſenter comme eſſentiel au mot dont il s'agit, deux exemples de *conférences* originales, compoſées dans l'eſprit des Statuts de l'Académie de Peinture, lues à ſes aſſemblées, & que je ne crois pas imprimées, elles ſont l'ouvrage de MM. Bourdon & Oudry, Artiſtes connus & diſtingués. Elles prouveront qu'il n'eſt pas néceſſaire pour faire des *conférences* utiles, de s'être exercé dans l'Art d'écrire, ni d'avoir une grande étendue de ce qu'on appelle quelquefois ſi mal à propos *génie*; mais que la connoiſſance raiſonnée de l'Art, la clarté d'un bon eſprit, qui eſt plein de ſon ſujet, & la pureté de ſon intention ſont le plus ſouvent préférables aux efforts & aux agrémens ſi rarement placés ou meſurés, qu'inſpirent l'imagination & les prétentions de la vanité.

RÉFLEXIONS

Sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns aux autres.

Par M. OUDRY, Professeur.

JE me flatte d'être assez connu de vous, Messieurs, pour n'avoir pas besoin de vous assurer que si j'entreprends ici de m'expliquer sur quelques-uns de nos principes, ce n'est point du tout dans la vue d'attaquer les sentimens d'aucuns de mes confreres, qui pourroient voir les choses d'un autre œil que moi, & que c'est encore moins dans celle de vouloir leur faire la leçon. Vous savez que j'ai toujours respecté les lumiéres & les talens de nos habiles Maitres. Aussi puis-je dire avec franchise que lorsque je m'avisai de coucher par écrit les réflexions que je hasarde ici, je ne pensois pas à les faire jamais paroitre devant vous : je songeois seulement à me les arranger dans l'esprit, & à les mettre ensemble pour l'instruction de mon fils ; mais, depuis qu'on a si bien prouvé que chacun de nous doit contribuer, suivant son talent, à celle de nos jeunes Elèves, que pour cela même vous faites entrer dans nos assemblées, j'ai cru qu'il falloit faire tout céder à cette considération.

Je vous préviens donc que ce que j'ai à dire, je ne compterai le dire qu'à eux. Si vous jugez, après la lecture de ce Mémoire, qu'ils en puissent tirer quelque fruit, il aura pour moi tout le mérite que je desire. Je n'ai pas assez de présomption pour croire qu'il en puisse avoir aucun autre. Ayant fort peu d'habitude à écrire, j'ai tâché de rendre mes pensées tout uniment, comme je les conçois. Je les ai arrangées comme elles me sont venues. Cela n'annonce pas un plan bien recherché. Quant à la diction, je ne m'en suis point tourmenté, comme vous vous en appercevrez aisément.

La même bonne-foi avec laquelle je vous préviens, Messieurs, de ce que vous pourrez trouver à redire à ce Mémoire, m'autorise aussi, à ce qu'il me semble, à vous annoncer ce que vous y pourrez trouver de bon. C'est ce qui en fait le fonds, que je ne croirois pas indigne de vous être proposé à vous-mêmes, si j'étois assez heureux pour rendre les choses comme je les sens. Au reste, ce fonds même, je ne vous le donne pas pour être de moi ; c'est un bien que je tiens d'un Maitre qui m'est cher, & de qui je révérerai la mémoire jusqu'au dernier soupir. Vous savez, Messieurs, quel homme c'étoit que M. de l'Argilière, & les admirables maximes qu'il s'étoit faites, par rapport aux grands effets & à la magie de notre Art. Il me les a toujours communiquées avec un véritable amour de père ; & c'est, je vous assure, avec le plus sensible plaisir que puisse sentir un honnête-homme, aimant véritablement son Art, & la jeunesse qui cherche tout de bon à s'y distinguer, que je les communique ici à mon tour.

M. de l'Argillière m'a dit une infinité de fois que c'étoit à l'Ecole de Flandres où il avoit été élevé, qu'il étoit particulièrement redevable de ces belles maximes dont il savoit faire un si heureux usage ; il m'a souvent témoigné la peine que lui causoit le peu de cas qu'il voyoit faire parmi nous des secours abondans que nous en pourrions tirer. Peut-être étoit-il un peu trop prévenu en faveur de cette mère-nourrice, qu'il n'a jamais cessé d'aimer tendrement. Il est certain qu'à bien des égards, il attribuoit de grands avantages à cette Ecole sur la nôtre. Il alloit jusqu'à prétendre que dans la partie même du Dessin, dans laquelle elle est assez foible, ses Artistes agissoient souvent sur de meilleurs principes que les nôtres ; & voici comme il raisonnoit :

« Qu'est-ce que le Dessin, disoit-il ? Une imi-
» tation exacte de l'objet qu'on veut représenter.
» Comment parvient-on à bien saisir cette imi-
» tation ? Par une grande habitude d'accuser le
» trait, tel qu'on le voit ; mais si le naturel, ou
» le modèle, dont on peut disposer, n'est pas
» des plus parfaits, doit-on l'imiter avec tous
» ses défauts ? Voilà où commence l'embarras.
» L'Ecole Flamande dit oui : la nôtre dit non.
» *Il faut*, dit l'Ecole Françoise, *lorsque l'on*
» *dessine, d'après le naturel, corriger à l'aide*
» *du goût, ses défauts. Il faut*, dit l'Ecole Fla-
» mande, *accoutumer la jeunesse à rendre le*
» *naturel, tel qu'elle le voit, & si bien que*
» *dans les diverses Académies que dessineront*
» *les Élèves, l'on reconnoisse les différens mo-*
» *dèles d'après lesquels ils les auront dessinées.*
» *Quand une fois ils en seront là, ils porte-*
» *ront la même exactitude à l'étude de l'An-*
» *tique, & avec beaucoup plus de profit que*

Digitized by Google

» *n'en pourront tirer ceux qui ſe feront laiſſés* » *aller à deſſiner de manière & à ne plus voir* » *ni le naturel, ni l'antique, que par les yeux* » *de leur Maître.* »

M. de l'Argillière ne balançoit pas à prendre parti pour ce dernier raiſonnement. Je n'oſerois dire pourtant qu'il ait bien prouvé ce ſentiment où il étoit, par la pratique.

Il louoit fort l'attention qu'avoient les bons Peintres Flamands de ſon tems, à choiſir des modèles différens pour faire, d'après les études, des figures de différens caractères, dont ils avoient beſoin dans leurs tableaux; un modèle plus fin, par exemple, pour faire une figure d'Apollon, un modèle plus fort & plus quarré pour faire un Hercule, & ainſi du reſte. « A quel point de » perfection ne porterions-nous pas la Peinture, » diſoit-il, ſi nous voulions ici prendre les mêmes » précautions, qui sûrement ne ſeroient pas diffi- » ciles à prendre dans une ville comme Paris? » Et il regardoit comme un malheur de voir que dans notre Ecole l'on vouloit trouver tous ces différens caractères dans le même modèle, & que l'on ſe contentoit d'y enſeigner que pour une figure d'Apollon, il ne s'agit que de délicater le contour, de même que pour une figure d'Hercule, il ne faut que le charger. Cette variété juſte & vraie qui nous plaît tant dans la Nature, il ne croyoit pas qu'on la pût attraper ſans le ſecours de pluſieurs modèles; & lui, qui faiſoit tout de génie, aſſuroit qu'il ne ſe fioit à ſon imagination que pour des draperies & des mains qu'il ſavoit depuis long-tems par cœur; mais s'il avoit eu à travailler pour l'Hiſtoire, qu'il n'auroit pas manqué de ſuivre l'uſage de l'Ecole de Flandre.

Quand je lui témoignois quelquefois mon étonnement de ce qu'avec cette exactitude & ces précautions, ces Novices étoient, généralement parlant, reſtés ſi médiocres pour la partie du Deſſin; il me répondoit que c'étoit moins leur faute que celle de leur pays, où la Nature ſe montre rarement auſſi belle qu'elle l'eſt en Italie, & là-deſſus il me montroit des Académies de Rubens & de Vandyck, deſſinées d'après des modèles bien proportionnés, leſquelles effectivement étoient faites d'un grand goût, ſans ceſſer d'avoir cet air vrai que donne la parfaite imitation du naturel.

Enfin, en quoi il eſtimoit fort les habiles Maîtres de ce pays-là, c'eſt qu'ils ne ſe bornoient pas tellement à deſſiner la figure humaine, qu'ils laiſsâſſent là tout le reſte. Il convenoit bien qu'elle devoit aller avant tout; mais il ſouffroit de voir pluſieurs de nos grands Maîtres deſſiner ſi mal les parties acceſſoires de leurs compoſitions, & n'être pas honteux de dire, quand il ne s'agiſſoit pas de la figure, que le reſte n'étoit point leur talent.

Puiſque celui de l'Hiſtoire embraſſe tous les objets viſibles, il ne vouloit point qu'on ſe pût véritablement dire *Peintre d'Hiſtoire*, ſans les ſavoir deſſiner & peindre tous.

» Pourquoi, dans nos Ecoles, diſoit-il, ne pas » accoutumer la jeuneſſe à deſſiner toutes choſes » d'après le naturel, ainſi que l'on fait en Flan- » dres? Payſage, animaux, fruits, fleurs, dont » la variété eſt ſi grande & d'une ſi belle étude. » Cet exercice lui donneroit de la facilité pour » tout. Elle ſe formeroit l'œil à l'imitation gé- » nérale, & le rendroit plus juſte. S'il eſt vrai, » continuoit-il, que le deſſin ſert à tout, je dis » auſſi que tout ſert au deſſin, & puiſqu'il eſt ſi » difficile de deſſiner juſte quelque objet que ce » ſoit, on ne peut devenir habile qu'en ſurmon- » tant cette difficulté, & en ſe rompant dans » l'habitude de deſſiner tout. »

Je ne pouſſerai pas plus loin, Meſſieurs, les réflexions que je tiens de mon Maître ſur le deſſin. Je vous les ai annoncées d'avance comme des eſpèces de préjugés; mais quand même vous les regarderiez ſur ce pied-là, j'eſpère que vous ne les jugerez pas indignes de votre attention, & que même ſes erreurs, ſi vous lui en trouvez, vous paroîtront être les erreurs d'un grand Artiſte.

Où il l'a été bien véritablement, Meſſieurs, & de votre aveu à tous, avec une haute ſupériorité; c'eſt dans la partie de la couleur, du clair-obſcur, de l'effet & de l'harmonie. Les idées qu'il avoit là-deſſus étoient infiniment belles & fort claires quand il les expliquoit, comme il faiſoit, avec beaucoup de bonté & de douceur. Je ne veux donc plus l'enviſager que par ce ſeul côté. Je tâcherai de me ſouvenir de ce qu'il m'a dit de meilleur ſur tout cela. Je ne le dirai pas ſi bien que lui; mais je le dirai d'auſſi bon cœur & de mon mieux. Voilà tout ce que je puis promettre: le reſte ne dépend pas de moi.

J'avertis encore que je mêlerai ſouvent mes idées propres à celles de mon Maître; j'aurois peine à les ſéparer, & depuis trop long-tems elles ont fait corps enſemble, que cela me ſeroit preſque impoſſible. D'ailleurs quarante années d'un travail aſſidu n'ont pu manquer de me donner quelques connoiſſances nouvelles, dont je ne veux pas être plus avare envers nos jeunes gens, que de celles que je tiens d'autrui. Aimant mon talent comme je l'aime, je voudrois faire en ſorte que le peu que je ſais, ils le ſuſſent auſſi-bien que moi. Car je ne connois rien de ſi bas dans un Art comme le nôtre, que d'avoir de petits ſecrets, & de ne pas faire pour ceux qui doivent nous ſuccéder, ce que l'on a fait pour nous.

Comme je l'ai déja dit, je ne prétends parler en tout ceci, qu'à notre jeuneſſe, & pour ôter toute équivoque là-deſſus, je vous prie de trouver bon que je lui adreſſe la parole en droiture. C'eſt une leçon de Profeſſeur que je lui ferai en

votre préſence. Heureux ſi elle vous plaiſoit aſſez, Meſſieurs, pour vous donner envie d'en faire autant, voyez, jeunes gens, combien vous y gagneriez, & combien vous m'auriez d'obligation. Écoutez-moi maintenant.

Le coloris eſt une des parties les plus conſidérables de la Peinture. C'eſt celle qui la caractériſe, qui la diſtingue de la Sculpture; c'eſt dans la couleur que conſiſte le charme & le brillant de nos ouvrages. Vous êtes aſſez avancés pour ſavoir tout cela. Vous ſavez encore que dans le coloris on regarde deux choſes, la couleur locale & le clair-obſcur; que la couleur locale n'eſt autre choſe que celle qui eſt naturelle à chaque objet, & que le clair-obſcur eſt l'Art de diſtribuer les clairs & les ombres avec cette intelligence qui fait qu'un tableau produit de l'effet; mais ce n'eſt point aſſez d'en avoir une idée générale. Le grand point eſt de ſavoir comment s'y prendre pour bien appliquer cette couleur locale, & pour acquérir cette intelligence qui la met en valeur par comparaiſon à une autre.

C'eſt là, à mon ſens, l'infini de notre Art, & ſur lequel nous avons beaucoup moins de principes que ſur les autres parties. Je dis principes fondés ſur le naturel; car de ceux fondés ſur les ouvrages des anciens Maîtres, nous n'en manquons pas. Nous avons aſſez d'Ecrivains qui ont parlé là-deſſus; mais ce qu'ils ont dit eſt-il toujours bien ſolide, ou s'il eſt ſolide, faiſons-nous bien tout ce qu'il faut pour en tirer le fruit que les bons préceptes doivent produire? Voilà ma première difficulté.

Que faites-vous? Pleins de la juſte inſpiration qu'on vous a inſpirée pour les Maîtres que nous regardons comme les premiers Coloriſtes, vous vous mettez à les copier. Mais comment les copiez-vous? Purement & ſimplement & preſque ſans aucune réflexion; mettant du blanc où vous voyez du blanc, du rouge où vous voyez du rouge, & ainſi du reſte. En ſorte qu'au lieu de vous faire une juſte idée de la couleur de ce Maître, vous ne faites qu'en prendre l'échantillon. Que faudroit-il donc faire pour s'y prendre mieux? Il faudroit, en copiant un beau tableau, demander à votre Maître les raiſons qu'a pu avoir l'Auteur de ce tableau pour colorer telle ou telle partie de telle ou telle façon. Par-là, vous apprendriez à connoître par raiſonnement, ce que vous cherchez par routine, & qu'elle ne peut vous donner. A chaque Auteur différent que vous copieriez, vous obtiendriez de votre Maître une inſtruction raiſonnée nouvelle & de nouveaux principes qui vous entreroient dans l'eſprit, & qui vous garantiroient de cette prévention qu'on prend quelquefois pour toute la vie, en ſe paſſionnant pour un Auteur, & en laiſſant-là tous les autres, ce qui cauſe preſque toujours la perte d'un jeune-homme qui auroit pu réuſſir.

En évitant ce danger, voici ce qui arriveroit encore. En copiant, par exemple, un Titien, vous ſeriez enchantés des beaux tons que vous y trouveriez, & du beau jeu de ces tons par rapport à l'effet général. Mais votre Maître vous diroit: » Prenez donc garde: n'allez pas croire que ces » tons auroient la même valeur, s'ils étoient placés » ailleurs. Il appartiennent à cette compoſition » par telle ou telle raiſon. Et voilà le grand mé- » rite de cet Auteur. Le moindre déplacement » que l'on feroit de cette couleur-là, la rendroit » fauſſe & choquante. » La force de ce raiſonnement vous frapperoit, & il vous doit frapper dès-à-préſent. Car ne ſentez-vous pas que la Peinture ſeroit quelque choſe de bien borné, s'il ne falloit qu'un aſſortiment de teintes d'après le Titien, pour colorer auſſi-bien que lui?

J'aimerois fort encore que pour rendre cette étude plus utile, vous y mêlaſſiez l'étude d'après nature. Oui; je voudrois, dès qu'un jeune-homme commence à peindre, ayant un bon fonds de deſſin, & qu'il connoît paſſablement la couleur, qu'au ſortir de copier un Titien, il prît le naturel, pour faire d'après, un tableau dans la même intention. Cela le meneroit à chercher dans la nature les principes que ce grand Maître a ſuivis pour la rendre ſi finement. Penſez-vous que celui qui parviendroit à ſaiſir cette liaiſon, ne pourroit pas être regardé comme étant dans le bon chemin? Quand je dis un Titien, je dis auſſi un Paul Véroneſe, un Giorgion, un Rubens, un Rembrandt, un Vandick, tout Maître, en un mot, qu'on eſtime pour la couleur.

Vous ne ſauriez croire combien vous iriez vite en prenant ce chemin-là, & combien vous auriez d'avantage ſur d'autres, même à talens égaux, en peignant tout d'après nature dans cet eſprit, c'eſt-à-dire, par rapport à la couleur. Faites-en l'expérience, & je ſuis sûr que vous me ſaurez gré de l'avis. En voici un autre.

La première attention que vous devez avoir, en vous ſervant du naturel dans cette vue, eſt de vous mettre en état de bien juger de la valeur qu'il doit avoir ſur le fonds que vous lui deſtinez dans votre tableau. Cela eſt tout-à-fait de conſéquence, & je vais tâcher de vous le prouver.

Tout objet tient toujours ſa maſſe ſur ſon fonds; & quand vous le peignez ſur un fond privé de lumière, par conſéquent d'une couleur foncée, il doit tenir ſa maſſe claire. Si c'eſt un fond clair, il tient ſa maſſe colorée, pour ne pas dire brune. Lors donc qu'en peignant d'après le naturel, vous voyez votre objet ſur un fond privé de lumière, & qu'enſuite dans votre tableau, vous lui donnez un fond clair; il eſt inévitable que la plupart des parties doivent percer avec ce fond; ce qui arrivera également, ſi l'objet que vous aurez vu dans le naturel, ſur un fond clair, occupe dans votre tableau un fond privé de lumière. Or, vous devez ſavoir que rien ne fait

Digitized by Google

plus de tort que cela, à l'effet d'un tableau. Sur quoi, j'ai encore à vous obſerver que ce n'eſt pas ſeulement la même couleur du fond que vous avez qui perce avec, mais auſſi toute autre couleur qui ſeroit du même ton. Ce que je vous dis, c'eſt afin que vous vous mettiez en garde ſur l'un & ſur l'autre de ces défauts.

Le moyen de les éviter eſt ſi ſimple, qu'il eſt étonnant de le voir auſſi négligé. Il conſiſte à ſe régler ſur le fond que l'on veut faire dans ſon tableau, & de placer le naturel ſur un fond pareil avant de peindre d'après; & vous ſavez comment cela ſe peut faire? c'eſt en mettant derrière cet objet une toile du même ton, que celui qu'on ſe propoſe de donner à ſon fond. Je demanderois même, pour plus de juſteſſe dans cette étude, qu'on couchât ſur cette toile, une même teinte à-peu-près que celle du fond; que ſi j'avois une figure à mettre en oppoſition, ſur un ciel bien clair, ma toile en eût la couleur; ſi, ſur une architecture piquée de lumière, que cette toile fût couleur de pierre; ſi, ſur un payſage, ſur un lambris, ſur quelque choſe de plus ſourd, qu'elle fût chargée d'une couleur approchante de celle qui, dans mon tableau, doit faire fond à mon objet: je voudrois encore qu'on eut l'attention, lorſqu'il s'agit d'un fond piqué de clair, de tourner la toile de façon qu'elle ſoit fraopée du jour, comme dans les fonds ſombres il faudroit faire le contraire. Les bons Maitres de l'Ecole Flamande, n'ont guère manqué à prendre toutes ces précautions-là. Ils en ont tiré cet avantage de voir ſûrement ce que les couleurs font les unes contre les autres, & d'en ſentir bien la valeur, ce qui ne ſe peut connoître que par comparaiſon, d'autant qu'il n'y a point de diſcours, ni d'indications de doſe, qui vous puiſſe déſigner avec préciſion une teinte de quelqu'eſpèce qu'elle ſoit. C'eſt l'étude ſeule ſur la nature qui conduit de l'une à l'autre, toujours par comparaiſon, & jamais autrement.

Pour vous mieux inculquer ces principes, je me vais ſervir d'un exemple: je ſuppoſe que vous vouliez peindre ſur une toile, un vaſe d'argent. L'idée générale qu'on ſe fait de la couleur de l'argent, eſt qu'elle eſt blanche; mais, pour rendre ce métal dans ſon vrai, il faut déterminer d'une manière juſte l'eſpèce de blanc qui lui eſt propre & particulier. Et comment déterminer cela? Le voici: c'eſt en mettant auprès de votre vaſe d'argent, pluſieurs objets d'autres blancs, comme linge, papier, ſatin, porcelaine. Ces différens blancs vous feront évaluer le ton précis du blanc qu'il vous faut, pour rendre votre vaſe d'argent; car vous connoîtrez par la comparaiſon, que les teintes de l'un de ces objets blancs, ne ſeront jamais celles des autres; & vous éviterez les fauſſes teintes, que, ſans elle, vous courrez grand riſque d'employer. Cette intelligence eſt une de celles que les Peintres Flamands ont fait voir avec le plus de ſuccès, & qui a, de tout temps, donné à leurs ouvrages cette juſteſſe de ton que nous y admirons avec tant de plaiſir.

Je ne me ſerois pas tant étendu ſur cette doctrine des oppoſitions, ſans le beſoin que vous avez de la ſavoir; beſoin qui m'eſt connu par ce que je vous vois faire tous les jours à l'Académie. Ceux d'entre vous qui ont de la facilité, & qui ont fait leur figure plutôt que les autres, parce qu'ils la font à demi par cœur, emploient le temps qu'ils ont de reſte à y faire des fonds; mais comment les font-ils? Eſt-ce en prenant garde à celui qui ſe préſente derrière le modèle? Point du tout: c'eſt en mettant du clair & du brun par pur caprice. Les oppoſitions qu'ils forment ainſi au haſard, ſont preſque toujours faites à contre ſens. Elles ôtent le véritable tour à leur figure. Elles la font percer en vingt endroits. Si vous ſuiviez la voie qui vous eſt ouverte, par le fond que vous voyez derrière le modèle, le vôtre ſeroit raiſonnable & raiſonné tout naturellement. Vous placeriez deſſus ce fond tant d'objets que vous voudriez, ſans gâter en rien l'effet de votre objet principal, qui eſt votre figure. Au contraire, vous lui donneriez des ſoutiens agréables & convenables; & vous apprendriez à compoſer ſur des principes ſûrs, & pris dans le vrai, c'eſt-à-dire, dans les effets de la nature, bien vus & bien compris, hors leſquels tout n'eſt qu'erreur & convention mal fondée.

Tout ce que je vous ai dit-là, ſur ces compoſitions, ne peut avoir rapport, je le ſais bien, qu'à un objet unique. Or, comme dans preſque tous nos tableaux, il y en entre pluſieurs & quelquefois un grand nombre, vous m'allez dire que, dans ce cas, le moyen que je vous propoſe n'eſt plus praticable. Il eſt vrai que je vois ſouvent agir ſur ce pied-là; mais eſt-ce à dire pour cela qu'on fait bien? L'on peint ſon objet ſur un fond, qui eſt encore inconnu, parce qu'on n'a pas encore bien pris ſon parti ſur le détail de ſes oppoſitions. Cela ſe voit de reſte, par celui qui a des yeux; car, ſi on étoit bien décidé ſur ſon fond, il eſt sûr que l'objet ſeroit peint tout autrement qu'il ne l'eſt. Que faudroit-il donc faire en pareil cas? Il faudroit joindre, autant qu'il eſt poſſible, les objets que l'on veut peindre; ſi l'on pouvoit les raſſembler tous, l'effet en ſeroit admirable, & la comparaiſon des couleurs deviendroit ſi ſenſible, qu'ayant une fois poſé la première, les autres viendroient ſe placer comme d'elles-mêmes, &, pour ainſi dire, forcément. Et n'allez pas croire, s'il vous plait, que ces principes & ces façons de faire, peuvent avoir leur bon pour les tableaux Flamands, & n'être pas ſi propres pour notre goût François, & ſurtout pour nos tableaux d'hiſtoire. Il n'y a point de goût, premièrement, qui ne doive être puiſé dans la nature, & vous devez concevoir que le Peintre d'hiſtoire le plus parfait, eſt celui qui la conſulte & la repréſente le mieux dans toutes ſes parties. La vérité de la couleur,

Digitized by Google

ne ſe peut apprendre qu'en peignant tout d'après le naturel. Les Peintres qui n'ont pas voulu ſe donner cette peine, ſont ſouvent tombés dans le faux. Car, ſes effets juſtes & qui ſont ſi piquans, ne dépendent point de l'imagination. Il les faut voir, & encore avec un œil bien exercé, pour les rendre dans toute leur vérité. C'eſt cette fidèle imitation de chaque objet vû dans ſa place, qui ſeule fait ces Peintres ſéduiſans qui ſont ſi vrais & ſi rares. Accoutumez-vous donc de bonne heure à vous familiariſer avec l'étude d'après la nature. Elle vous offrira des ſecours, & vous donnera des connoiſſances que vous ne trouverez jamais qu'en elle.

Je ne borne point cette étude à la ſeule figure humaine; je demande que vous l'étendiez à tout. Comment pourriez-vous eſpérer ſans cela de parvenir à ces comparaiſons exactes d'une couleur conſidérée à l'égard d'une autre, qui ſeule peut faire ce qu'on appelle un bon Peintre?

Seroit-ce en vous livrant à une pratique de pur préjugé, qui ne vous fait voir la nature que par les lunettes d'autrui? Mais vous ſentez bien que cela vous arrête tout court au milieu de votre route, & fait que votre génie ne vous eſt bon à rien. Les principes ſont faits pour que dans les tems que vous ſerez vis-à-vis de la nature, vous la voyiez habilement. La nature bien vue, bien étudiée, vous peut ſeule donner ces lumières originales qui diſtinguent l'homme ſupérieur d'avec l'homme commun.

Je dis bien vrai; car ſi vous ne la voyez ſans ceſſe avec ces yeux de comparaiſon que je vous demande, il n'y a rien de fait. Vous comprenez que ce ne ſeroit pas voir comme il faut que de la ſoumettre à un goût particulier que vous auriez pris, à un coloris de manière qui ne feroit que vous la déguiſer à vous-même, de façon que ce que vous feriez d'après, paroîtroit être fait de pratique. Non; il faut qu'il n'entre pas un objet dans votre tableau, ſoit principal, ſoit acceſſoire, que vous ne l'ayez étudié dans l'eſprit de lui donner la couleur juſte qu'il doit avoir par-lui-même, & le ton juſte de cette couleur réglée par les objets dont il eſt environné. Si vous ne prenez pas ce parti, comptez que jamais vous ne viendrez à bout de faire des tableaux eſtimables pour la couleur.

Ce ſeroit bien pis encore, ſi vous preniez le parti de faire exécuter vos acceſſoires par des mains étrangères. Ce ſecours eſt d'un danger infini. Il vous éloigne de cette étude de comparaiſon que vous ne pouvez trop cultiver. Il jette un faux dans votre ouvrage qui frappe également, ſoit que le Maître que vous avez choiſi pour faire vos remoliſſages ſe trouve habile, ou qu'il ne le ſoit pas. Car, quelqu'habile qu'il ſoit, il ne voit pas la nature comme vous la voyez, par comparaiſon d'un objet à un autre. Il trouve votre tableau fait; ce que vous lui faites ajouter, ce qu'il met à côté de votre ouvrage, devient une affaire de pratique. Il fait pour le mieux; mais pas ſi bien que s'il avoit vu les deux objets enſemble dans le naturel. L'ame de cette intelligence, qui doit partir d'un même point, n'eſt point dans tout cela. Si celui que vous avez choiſi pour vous aider, eſt plus foible que vous du côté des principes, voyez à quoi vous vous expoſez, & combien d'erreurs il ſemera ſur votre tableau.

Pour éviter cet inconvénient, il faut de bonne heure vous exercer, comme vous venez d'entendre que le ſouhaitoit M. de l'Argilière, mon Maître, à faire de tout; mais ſous les yeux de votre Maître, afin de faire avec principes. Il n'eſt point d'objet, ſi léger qu'il puiſſe être, qui étudié de cette façon, ne vous fit un bien infini.

Je me ſouviens là-deſſus d'un fait qui m'arriva avec cet homme habile, l'exemple des Maîtres, comme des honnêtes-gens. Vous ne ſerez pas fâchés peut-être que je vous en faſſe part. Il me dit un matin qu'il falloit quelquefois peindre des fleurs. J'en fus chercher auſſi-tôt, & je crus faire des merveilles que d'en apporter de toutes les couleurs. Quand il les vit, il me dit: « C'eſt » pour vous former dans la couleur que je vous » ai propoſé cette étude-là. Mais croyez-vous » que ce choix que vous venez de faire, ſoit » bien propre pour remplir cet objet? Allez, » continua-t-il, chercher un paquet de fleurs » qui ſoient toutes blanches. » J'obéis ſur le champ. Lorſque je les eus poſées devant moi, il vint ſe mettre à ma place; il les oppoſa ſur un clair, & commença par me faire remarquer que du côté de l'ombre, elles étoient très-brunes ſur ce fonds, & que du côté du jour, elles ſe détachoient deſſus en demi teintes, pour la plus grande partie aſſez claires. Enſuite il approcha du clair de ces fleurs, qui étoit très-blanc, le blanc de ma palette, lequel il me fit connoître être encore plus blanc. Il me fit voir en même tems que dans cette touffe de fleurs blanches, les clairs qui demandoient à être touchés de blanc pur, n'étoient pas en grande quantité, par comparaiſon aux endroits qui étoient en demi-teinte, & que même, il y avoit très-peu de ces premiers, & il me fit concevoir que c'étoit cela qui formoit la rondeur du bouquet, & que c'étoit ſur ce principe que rouloit celle de tout autre objet auquel on veut donner cette apparence de relief; c'eſt-à-dire, qu'on ne produit cet effet que par des larges demi-teintes, & jamais en étendant les premiers clairs. Après cela, il me fit ſentir les touches de brun très-fort qu'on voyoit dans le centre de l'ombre, & les endroits où elles ſe trouvent privées de reflets. « Peu de nos Peintres, me dit-il, ont oſé rendre l'effet que vous » voyez là, quoique la nature le leur montre » à chaque inſtant. Souvenez-vous, ajouta-t-il, » que c'eſt une des grandes clefs de la magie

» du clair-obſcur. Souvenez-vous encore de pren-
» dro toujours vos avantages du côté des ombres,
» pour n'être pas obligé de vous noyer dans les
» clairs, de les étendre, de les charger de cou-
» leur pour faire briller votre objet, & poſez
» enfin comme une règle générale que tout ce
» que vous pouvez faire par cet artifice vaut bien
» mieux que de chercher à le faire par l'épaiſ-
» ſeur de couleur, parce qu'étant appliquée ſur
» une ſuperficie plate, elle ne ſauroit aider à votre
» effet, & ne peut que lui faire tort, excepté
» dans certains cas qui ſont rares. «

M'ayant ainſi endoctriné ſur tout ce que j'avois à faire, il me fit mettre ſur la table où étoit mon bouquet, deux ou trois autres objets blancs, pour me régler pour la juſteſſe de la couleur, & me laiſſa.

A l'inſtant même je me mis à exécuter de mon mieux ces inſtructions, dont j'avois la tête remplie, & qui, je vous l'avoue, me tranſportoient. Je fus ſurpris moi-même, après avoir achevé mon tableau, de voir l'effet qu'il faiſoit. Toutes mes fleurs paroiſſoient très-blanches, quoique le blanc-pur y fût employé en peu d'endroits, & qu'elles fuſſent pour la plupart rendues par de grandes & larges demi-teintes. Mon bouquet, dans tout ſon pourtour, renoit ſa maſſe colorée ſur ſon fonds, pour ne pas dire brune, & les coups de vigueur dont je l'avois ſouvent tappé dans les ombres, lui donnoient une force étonnante.

Par ce récit, vous pouvez voir la vérité de ce que je vous viens de dire, qu'il n'eſt point de ſi petit objet dans la nature dont nous ne puiſſions tirer de grandes lumières, en l'étudiant avec ſoin & ſelon les vrais principes. Je ſuis ſûr que vous ne manquerez pas d'admirer la belle leçon que je reçus là, & à propos de quoi ? A propos d'un ſimple bouquet de fleurs. Vous trouverez toujours dans vos Maitres les mêmes reſſources toutes les fois que vous voudrez les chercher. Il y a une certaine volonté de ſavoir & de bien faire, que vous n'avez qu'à leur montrer pour avoir leur cœur & toutes les richeſſes de leur ſavoir. Cette bonne volonté, quand nous la trouvons en vous, nous conſole de toutes les peines que vous nous donnés. N'eſt-il pas triſte que nous la rencontrions ſi peu ?

Outre ces principes d'oppoſition, & de comparaiſon, dont je vous ai parlé, & qui ne peuvent s'appliquer qu'au nombre borné d'objets, que dans le naturel on peut voir enſemble & ſur le même plan, nous avons encore à examiner les régles qu'on peut obſerver pour mettre en oppoſition, & pour comparer par rapport à la couleur & à d'autres détails, les objets qu'on place ſur des plans différens. Mon Maitre penſoit qu'il y avoit encore ſur ce point des pratiques bien erronées. La première qu'il regardoit comme telle, étoit l'uſage où étoient pluſieurs Maitres de ſon tems, d'arreter leurs compoſitions, ſans trop s'embarraſſer d'arrêter, dans un certain détail, la diſtribution de leurs lumières. Cela faiſoit qu'ils cherchoient enſuite leurs oppoſitions comme à tâtons, en portant leur ſujet ſur leur toile; c'eſt-à-dire, qu'ils plaçoient leurs objets à meſure, & ſur un fond qui leur étoit encore inconnu.

Tout au plus ils prenoient leur parti ſur les maſſes générales, ſe réſervant de ſe décider, en travaillant, ſur les oppoſitions particulières. Une grande maſſe brune ſur le devant pour ſervir de repouſſoir; une maſſe claire ſur le ſecond plan; un fond griſatre ſur le troiſième, faiſoient l'affaire. Le reſte, encore une fois, s'arrangeoit après. Et mon Maitre me diſoit : » Quoique la lumière
» ne marche qu'après le trait, ou le deſſin, il eſt
» impoſſible de bien compoſer, ſans avoir prévu
» l'effet qu'elle doit faire ſur chaque figure, ou
» autre objet qu'on trace & diſpoſe en compo-
» ſant, & ſans avoir retourné dans ſon idée ſes
» figures ou objets, ou les avoir conſidérés dans
» la nature, pour ſavoir ceux ou celles qui doi-
» vent recevoir la lumière, ou qui en doivent être
» privés.

» Quand on s'accoutume à bien obſerver la
» nature dans cet eſprit, notre imagination ſe
» meuble de mille & mille effets qu'on ne devi-
» neroit jamais, & qui ſe préſentent à nous au
» beſoin. Nous les mettrons en œuvre en com-
» poſant, bien entendu que nous devons les épu-
» rer après, par une étude plus particulière,
» faite ſur le naturel. Ceux qui ſe contentent
» de ſuivre les routines triviales dont je viens
» de parler, donnent dans le faux à chaque pas,
» ou s'ils n'y donnent pas, c'eſt par pur haſard,
» & autant que cette routine, qu'ils ſuivent en
» aveugles, ne s'éloigne pas des vrais principes.

» Par exemple, continua-t-il, rien n'eſt plus
» faux que cette maſſe noire dont ils chargent
» l'un après l'autre le devant de leurs compoſi-
» tions, parce qu'il n'y a rien de plus contraire
» à l'effet de la nature.

» Jamais elle ne vous offre rien de noir que
» ce qui eſt non-ſeulement privé de la lumière
» en général, mais qui eſt aſſez enfoncé pour
» être abſolument privé de réflets. Auſſi quand
» une fois les ſectateurs du ſyſtême des repouſſoirs
» ont déterminé cette maſſe noire pour faire valoir
» le reſte de leur beſogne, ils commencent par
» renoncer à cette vérité de la nature, & font
» toute cette maſſe de la même couleur; chairs,
» draperies, terraſſes, bref tout ce qui s'y ren-
» contre. Enſuite ils peignent leurs figures du
» ſecond plan éclairées à l'ordinaire. En ſorte
» que celles-ci ſont à l'égard de celles du pre-
» mier plan, comme ſi l'on voyoit une troupe
» d'Européens placée à côté d'une troupe de
» Maures ou d'Indiens. Or, ces figures-ci ne

» peuvent être ſuppoſées toutes dans l'ombre, que » par le moyen de quelque corps ſolide, qui les » prive de la clarté du grand jour; & cette pri- » vation, comme on le voit, ne leur fait jamais » perdre leur propre couleur. Il n'y a que dans » les côtés où les reflets ne peuvent aller, que » les couleurs ſe confondent, & qu'il eſt permis » de pouſſer ces bruns, autant qu'on le veut, » ou qu'il eſt néceſſaire pour l'effet général de » la machine. »

Ce que M. de l'Argillière avoit encore plus de peine à comprendre, étoit de voir des Peintres d'une réputation établie, qui ſe ſervoient de ce repouſſoir dans des ſujets de grande compoſition, dont la ſcène ſe paſſoit en pleine campagne. Là, ces grandes maſſes ombrées ne peuvent cependant l'être que par un nuage. Tous les jours la nature nous offre cet accident, mais il ne produit pas les repouſſoirs dont je parle.

Qui de nous ne ſe ſouvient pas combien il eſt éloigné de ce noir outré & égal; combien dans ces maſſes privées de lumière, les couleurs locales conſervent leurs nuances & leurs variétés, & combien, avec cela, ces maſſes ſe détachent de celles qui ſont éclairées par le grand jour, ſans montrer rien qui nous oblige à les barbouiller & à les noircir, comme font ceux qui employent le repouſſoir? Ce n'eſt pas que je veuille dire qu'il ne puiſſe l'être quelquefois & fort à propos, parce que le fonds en eſt dans la nature, ainſi que celui des autres effets; mais il faudroit en l'employant, la conſulter exactement. Elle apprendroit à celui qui ne les auroit jamais employés que par routine & d'un même noir d'un bout à l'autre, que par-tout où ſe trouvent les grands bruns, certainement ſe trouvent auſſi les grands clairs, & que tout le reſte ſe dégrade, mais avec des maſſes variées de couleurs.

Celui qui obſerve bien n'auroit qu'à voir comment les bons Peintres Flamands s'y ſont pris pour trouver des repouſſoirs. Il connoîtroit bientôt que ce n'eſt qu'en puiſant dans cette ſource que j'indique ici, & qui donnera à ceux qui y ont recours, cette vérité & cette variété dont nous ne ſommes peut-être pas aſſez jaloux. Ceux qui ne connoiſſent que ces repouſſoirs tous noirs qu'on place ſur les plans de devant, ſeroient bien étonnés ſans doute, ſi on leur propoſoit d'employer les plus grandes forces en brun ſur le ſecond plan.

C'eſt pourtant un effet qu'ils vérifieroient ſouvent, s'ils s'habituoient à lire la nature, & qui pour avancer ou éloigner leurs objets, leur fourniroit des reſſources infinies. Et comment? Par les effets de la lumière, qui donneront aux plans une gradation bien plus étendue qu'on n'en peut donner à ces plans qui ſont comme entaſſés les uns ſur les autres. En ſorte que tel qui dans ces plans par échelons, ne ſauroit où mettre le nombre de figures qu'il voudroit faire entrer dans ſa compoſition, ſe trouveroit ici avoir de la place de reſte.

J'ai vû nombre de fois dans la nature le grand effet que produit la maſſe brune placée ſur le ſecond plan. Je me ſouviens entr'autres d'un grand bâtiment qui étoit en oppoſition ſur une futaye. Comme le tout étoit éclairé un peu par derrière, la maſſe de cette eſpèce de forêt étoit très-brune, & le bâtiment qui étoit privé de lumière, ſe détachoit deſſus en reflets. Tout ce qui étoit ſur ce devant ne tenoit en aucune façon de cette maſſe brune, & les groupes étoient à portée de recevoir la lumière étoient d'un brillant admirable.

Dans l'exemple dont il s'agit ici, c'eſt un principe capital que lorſque cette force en brun eſt établie ſur le ſecond plan, tout ce qui ſe trouve ſur le devant eſt clair & vague. Quand même les objets établis ſur ce devant ſeroient ſuppoſés privés de lumière, ils ne doivent participer en rien des forces qui ſe trouvent ſur le ſecond plan, & doivent, tout privés qu'ils ſeroient de lumière, faire maſſe deſſus en reflets & d'un ton ſubordonné. Ce qui n'exclud point pourtant l'emploi de certaines touches vigoureuſes, parce que, ne faiſant point maſſe, elles ne perceront jamais avec le fonds.

L'intelligence des maſſes eſt écrite dans toute la nature. Suivez-la avec attention; elle ne manquera en aucun temps de vous les montrer toutes déterminées.

C'eſt l'étude du monde la plus agréable & qui vous feroit le plus de bien.

Oui, je voudrois, quand vous auriez un tableau dont la ſcène ſeroit en pleine campagne, que vous vous y portaſſiez avec deux ou trois amis bien unis par l'amour du travail; qu'après avoir trouvé un aſpect ou un effet à peu près convenable à votre ſujet, vous vous miſſiez à en faire quelques bonnes études, tant par rapport à la forme & à la lumière; que pour la couleur; qu'ayant bien arrêté vos plans, vous miſſiez deſſus quelques figures dans les endroits où vous auriez deſſein de les placer dans votre compoſition, pour voir l'effet qu'elles y feroient & par leur couleur & par leur grandeur.

Deux d'entre vous ou quelqu'un pris ſur les lieux peuvent remplir cet objet, parce que vingt figures ou une, c'eſt le même principe. J'eſpère que vous ſentez que, moyennant ces précautions, vous feriez des choſes au-deſſus de ce que l'on fait communément, & que vous acquerreriez un fonds d'intelligence qu'on ne peut eſpérer de trouver dans le ſimple raiſonnement. Sentez encore combien il vous eſt aiſé de faire cette proviſion de ſavoir par les facilités que vous offre la nature qui vous tend par-tout les bras.

Car elle ne vous eſt pas moins ſecourable dans les ſujets que vous avez à traiter ſur un fonds d'Architecture, de ceux dont l'action principale

ſe

Digitized by Google

ſe doit paſſer dans un Temple, dans un Palais ou tout auprès. Elle ne vous préſente pas à la vérité ces édifices tout juſte comme il vous les faut ; mais elle vous offre des moyens pour ſuppléer à ce qui manque, & ces moyens ſont les plus ſimples du monde.

Par exemple, la ſcène de votre tableau ſuppoſe-t-elle le dedans d'un Temple, entrez dans une Egliſe ancienne ou moderne, vieille ou neuve, ſuivant que l'exigera votre ſujet. Examinez bien ce qu'y produiront les perſonnes que vous y trouverez, ſi elles font maſſes colorées contre l'Architecture, ou quel autre effet elles y feront ; quel eſt celui qu'elles feront par rapport au ſol ou au pavé de l'Egliſe, ſuivant qu'il ſe trouvera éclairé par les lumières qui entrent par les croiſées. Faites bien attention à la lueur qui environne ces points de lumière, à-la façon dont la lumière ſe dégrade, aux ombres de l'Architecture, par rapport à celles des figures, à ce que les différentes couleurs des habillemens font les unes contre les autres. Vous verrez preſque toujours toutes vos figures colorées contre les maſſes de l'Architecture. Elles ſe détacheront ſur le pavé en brun, & auront ſans équivoque l'air d'être debout ſur leur plan, & vous ne tomberez pas dans le défaut aſſez commun de les faire paroître couchées par leur lumière. La nature vous fera voir qu'il eſt faux que des pieds bien éclairés ſe puiſſent trouver ſur un pavé ou ſur une terraſſe fort brune : quand même ils poſeroient ſur une étoffe noire, elle feroit maſſe claire avec eux, & ils n'en ſeroient détachés que par leur propre couleur, mais avec cet accord que donne la lumière qui, frappant ſur ces pieds, frapperoit également ſur l'endroit où ils ſeroient poſés.

Ce dernier principe fait encore bien le procès à ceux de nos jeunes Peintres qui cherchent à jetter de la poudre aux yeux par des effets de lumière haſardés, quoiqu'impoſſibles. Nous pouvons, je crois, mettre de ce nombre ceux qui dans une ſimple demie figure, pour faire valoir un bout de tête, & faire briller un coup de clair ſur le front & ſur le menton, couvrent tout le reſte de leur tableau d'un noir général. Rembrandt, quand il donnoit dans ces ſortes d'effets, employoit un art infini pour les autoriſer à peu prés, ou du moins en rachetoit l'abus par de grandes beautés. Ceux qui les tentent ſans avoir un certain fonds de ces principes, donnent dans un faux inſoutenable. Ils tirent leur tête en avant par ſa lumière, & par leur grand noir enfoncent les épaules & le reſte du corps au dedans & à une diſtance prodigieuſe. Si le jour donne ſur la tête en plein, il eſt difficile de préſumer que le buſte puiſſe être dans l'ombre ; mais en le ſuppoſant même privé de lumière, il ne ſauroit être d'un noir ſi outré, & doit néceſſairement être de reflet ; ſinon il doit faire maſſe claire avec la tête, ſauf à ſe ménager par les couleurs locales, les oppoſitions par leſquelles on la veut faire briller. Il n'y a que ces deux moyens pour la faire tenir enſemble avec le corps.

Lorſque j'ai dit que vos figures tiendront preſque toujours leurs maſſes colorées contre vos fonds d'Architecture, c'eſt en raiſonnant ſur le pied de la pratique ordinaire, ſelon laquelle, comme vous ſavez, tout fonds d'Architecture eſt peint de couleur de pierre neuve, fût-il compoſé de fabriques à demi dégradées & ruines. Si vous voulez avoir des figures qui ſoient oppoſées en clair ſur leurs fonds, il faut aller voir de vieilles Architectures brunes, verdâtres, ou bleuâtres, elles vous guideront pour cette intelligence, comme feront les neuves pour l'intelligence oppoſée ; les clairs de vos figures ſoit ceux des chairs, ſoit ceux des draperies, ſe détacheront par leurs couleurs, & les ombres par leur force. Quand une fois vous aurez donné au tout un bon ton de couleur, tenant bien ſa maſſe, vous la travaillerez comme vous voudrez, & pourvu que vous n'y faſſiez pas de petites parties, votre effet eſt sûr.

Ainſi que je viens de vous l'inſinuer, ces principes vont à tout ; & ſi vous voulez bien être un peu ſoigneux à les appliquer, vous y trouverez partout votre compte. Si vous étudiez un fonds de payſage, faites la même choſe que je viens de vous indiquer, pour le fonds d'Architecture. Conſidérez d'après le naturel, l'effet que vos figures feront contre les arbres & contre les lointains ; vous y verrez des couleurs que l'on ne peut rendre par ſouvenir, parce que c'eſt la lumière qui donne le ton vrai à tous les plans en général & à tous les objets en particulier.

En vous faiſant une régle de cette conduite, vous éviterez bien des fautes où la ſimple pratique jette ſouvent. Par exemple, j'ai remarqué dans bien des tableaux de bons Maîtres, des objets éclairés contre un ciel clair, quoique rien n'indiquât que ces objets fuſſent éclairés par un coup de ſoleil. Si ces Maîtres avoient conſulté la nature, elle leur auroit fait voir que cet effet eſt tout à fait contraire à ceux qu'elle produit, elle leur auroit montré que tout objet, fût-il blanc, tient ſa maſſe colorée contre le ciel, pour ne pas dire brune, quand il n'eſt pas éclairé du ſoleil, & que ce n'eſt que quand il l'eſt que les coups de lumière ſont clairs contre le ciel, & d'un clair toujours coloré. Les ombres que porte toujours cet objet, deviennent en même tems plus vaporeuſes, à meſure qu'il eſt plus élevé ; & plus fortes, à meſure qu'il eſt plus proche de la terre.

Dans les objets qui ne ſont éclairés que du jour naturel, c'eſt-à-dire, ſans effet du ſoleil, comme par exemple, dans une figure étant de tout, le haut eſt toujours plus fort dans les om-

bres, que ne l'eſt la partie d'en bas, parce que celle-ci eſt à portée de recevoir les reflets du pavé & du terrein, dont l'effet diminue à meſure qu'il s'éloigne de ſa cauſe, & fait place à des maſſes qui montent en bruniſſant toujours. Souvenez-vous bien de ce dernier point d'intelligence; car il eſt d'un uſage univerſel. En le ſuivant, votre figure paroîtra être réellement debout: en en la negligeant, elle aura ſouvent l'air de tomber à la renverſe. Ce défaut eſt bien plus commun qu'on ne le croit, & même aſſez peu apperçu. Adreſſez-vous ſouvent à la nature, vous ne tomberez jamais dans ces inconvéniens.

C'eſt encore l'exacte contemplation de la nature, qui vous apprendra de ne point faire porter à vos figures, ſoit ſur le terrein, ou ſur quelqu'autre corps, de grandes ombres de même longueur, & toujours auſſi brunes ſur leur fin qu'à leur commencement; car pour la longueur des ombres, vous ſentez qu'elle ſe doit régler par le point d'où l'on fait partir la lumière. Si le jour vient de haut, l'ombre doit être courte: ſi la lumière eſt baſſe, l'ombre doit être allongée. C'eſt une attention qu'il faut avoir plus particulièrement dans les ſujets dont la ſcène eſt en plein air, & qui indiquent déterminément certaines parties du jour. La lumière du midi, ſe doit caractériſer par les ombres courtes, celle du matin ou du ſoir, par les ombres longues; & quant au ton trop égal, que pluſieurs leur donnent d'un bout à l'autre, vous verrez dans la nature qu'elles ne ſont très-fortes que contre ce qui eſt poſé à terre: qu'immédiatement après, elles commencent à ſe dégrader, ce qu'elles continuent de faire inſenſiblement & juſqu'au bout, à cauſe de la lueur qui règne par-tout où il fait jour.

Principe qui a lieu à l'égard de tous les corps qui portent des ombres, avec une diſtinction cependant, que cette dégradation eſt beaucoup moins marquée dans les ombres qui ſont éclairées par le ſoleil.

Toutes ces choſes, encore une fois, veulent être vues dans la nature, pour être rendues avec cette juſteſſe qu'on aime tant à trouver dans un bon ouvrage. Elles ne peuvent être ſuppléés par la pratique, quelque rompu qu'on y ſoit, que fort imparfaitement. Vous le voyez dans certains payſages qu'on reconnoit aiſément avoir été faits d'après nature, mais où les figures ſont comme poſtiches, parce que le Peintre les y a ajoutées dans ſon cabinet. Si en peignant ces terraſſes, il avoit eu l'attention de les placer & de les voir deſſus, il leur auroit donné leur ton juſte, & à leurs ombres la force & la longueur marquées par la nature. On a beau faire, je ne ceſſerai de le repéter, la réminiſcence ne donne jamais ces vérités exactes, qui ſont la perfection de l'Art; on ne la peut attendre que d'un examen continuel de la nature: ſi l'on vouloit bien s'attacher à l'épier ſoigneuſement dans tous ſes effets, l'on feroit des choſes ſurprenantes, & d'une vérité à tromper.

Je finirai par dire un mot d'une autre pratique, que M. de l'Argilière regardoit comme tres-défectueuſe, c'eſt celle que pluſieurs Maîtres de ſon temps ſuivoient, pour mettre enſemble des objets qui dans leurs tableaux devoient occuper différens plans, & faire oppoſition les uns contre les autres. Ce qu'il trouvoit à redire dans la façon de faire de ces Maîtres, étoit qu'en leur voyant prendre le modèle, pour peindre d'après, les figures qu'ils vouloient mettre, ſoit ſur leur premier plan, ou ſur le ſecond, ou même ſur le troiſieme, ils le poſoient toujours devant eux à la même diſtance.

Le premier inconvénient qui arrivoit de là, étoit qu'ils voyoient toujours leur modèle éclairé du même ton; mais ils remédioient à cela, en le colorant par eſtime, ſuivant l'idée qu'ils avoient de la gradation qu'ils vouloient donner à leurs tableaux, ou pour mieux dire, ils croyoient y remédier. Car il eſt aiſé de concevoir que cette eſtime n'étoit pas toujours aſſez juſte, pour n'être pas ſujette à mécompte. Quand cela arrivoit, & qu'une figure, placée dans l'éloignement, ſe trouvoit trop ardente de coloris, ou trop griſe, ſuivant le préjugé où l'on étoit, l'on diſoit de ſang-froid: *je vais éteindre un peu*, ou *je vais réveiller un peu cette figure*; & comme c'étoit ordinairement par le premier de ces deux défauts qu'elle péchoit pour avoir été vue de trop près, on ſe mettoit à la ſalir par quelque teinte griſâtre, dont on la glaçoit: cela fait, on étoit content de ſoi, & l'on ſe perſuadoit de l'avoir miſe dans ſon vrai ton; mais ceux dont les yeux étoient accoutumés à comparer la couleur des objets par rapport à leurs diſtances, & à chercher cette couleur dans la nature, étoient fort loin d'en juger de même. Ils ne ſe ſouvenoient point d'avoir vu dans la nature de ces mauvaiſes couleurs griſes ou violettes, qu'ils voyoient employer ainſi pour enfoncer les objets du tableau. Ils ſe rappelloient au contraire ces couleurs fuyantes, ſi douces, ſi agréables, ſi participantes de l'air; couleurs qui ne ſe peuvent décrire & qu'on ne peut bien apprendre à connoître que par cette étude de comparaiſon à laquelle vous voyez que mon ſujet me ramène toujours; & comment faire cette étude dans le cas dont il s'agit ici? Rien de plus aiſé. C'eſt en poſant deux modèles à une diſtance convenable pour évaluer au juſte la véritable couleur de l'un & de l'autre, & en vous accoûtumant de voir les autres objets de la nature dans le même eſprit. Et voilà le grand ſecret de cette perſpective aérienne, qui n'eſt pas moins eſſentielle pour la perfection de notre Art, que ne l'eſt la perſpective qui ne regarde que le trait.

Le ſecond inconvénient qui naît de cette pratique, eſt que cette manière de voir le modèle à diſtance pareille, à quelque plan que ſoit deſtinée

la figure qu'on peint d'après, donne lieu à un travail trop égal & trop prononcé par-tout; l'éloignement des objets en efface à nos yeux tous les petits détails, & cet effet ne le caractériſe guère moins que l'affoibliſſement de la couleur. Or en imitant le naturel, de trop près, il n'eſt preſque pas poſſible de lui donner cet air vague & flou que lui donne le volume d'air qui eſt entre nous & lui, quand nous le voyons de loin. C'eſt donc encore une raiſon, qui décide que pour le bien voir, il ne faut pas trop l'approcher.

Que de choſes n'y auroit-il pas à dire encore ſur cette matiere, ſi l'on vouloit la ſuivre dans toutes ſes parties! Mais il eſt tems que je m'arrête. Je crains même d'avoir trop abuſé déjà de la patience de cette illuſtre Compagnie, en parlant devant elle ſi longuement de choſes qu'elle ſait mieux que moi; mais je compte ſur ſes bontés. Elle m'en a donné des marques ſi touchantes, que je me regarderois comme un ingrat ſi je penſois autrement. Je ſuis sûr avec cela qu'elle prendra en bonne part ce que mon amour pour l'avancement de nos jeunes gens m'a fait faire ici. Elle ne les aime pas moins que moi. Elle les regarde comme ſes plus chères eſpérances & les objets de ſes plus tendres ſoins. Elle ne leur demande, pour tout retour, que la docilité & l'application néceſſaire pour en faire des hommes d'un mérite diſtingué, dignes des graces que notre auguſte protecteur répand avec tant d'abondance ſur eux. Jeuneſſe qui m'écoutez, donnez-nous la ſatisfaction de nous prouver votre parfaite reconnoiſſance par vos ſuccès.

RÉPONSE
AU PRÉCÉDENT DISCOURS.

Par M. COYPEL, *Directeur de l'Académie.*

MONSIEUR,

L'OUVRAGE que vous venez de me communiquer, fait connoître en vous trois choſes également eſtimables & très-difficiles à rencontrer, même ſéparément. Nous ſommes frappés de la ſolidité de vos principes; nous ne pouvons aſſez louer la généroſité avec laquelle vous nous faites part de vos plus profondes méditations; & vous avez attendri par ce ſentiment de reconnoiſſance ſi digne & ſi rare, qui vous porte à renvoyer à votre illuſtre Maître, tout l'honneur que dans ce moment, vous devez au moins partager avec lui.

Pour profiter, Monſieur, comme vous avez fait, des leçons de cet excellent homme, il ne ſuffiſoit pas de la docilité avec laquelle vous les écoutiez; il falloit, pour en connoître tout le prix, ce goût & cette conception vive & facile, que le ciel n'accorde pas à tous. Il falloit enfin être né pour devenir un jour ce que vous êtes.

Je le redis encore, Monſieur, votre Diſſertation eſt à la fois l'ouvrage d'un Peintre conſommé dans ſon Art, d'un Académicien zélé, & qui plus eſt encore, d'un galant homme. Elle inſtruit non-ſeulement nos Elèves des moyens qu'ils doivent employer, pour mériter de nous ſuccéder un jour; mais auſſi de ce qu'ils auront a faire, s'ils veulent reconnoître les ſoins que nous prenons pour leur avancement.

Je plaindrois celui d'entr'eux qui vous auroit écouté, ſans être échauffé du deſir de mettre en pratique ce que vous venez de dire ſur notre Art, & je le mépriſerois ſi, vous ayant entendu parler du célebre M. de Largilliere, il ne ſentoit pas à quel point nous nous honorons nous-mêmes, en publiant ce que nous devons à ceux qui nous ont formés.

Nous eſpérons, Monſieur, que vous ne vous en tiendrez pas là & que vous voudrez bien mettre en ordre d'autres idées qui ſont éparſes dans votre porte-feuille. Vous n'avez plus à vous défendre ſur le peu d'habitude où vous êtes de coucher vos idées par écrit. Vous venez de nous prouver que Deſpréaux a eu grande raiſon de dire dans ſon Art Poétique:

» Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement,
» Et les mots pour le dire, arrivent aiſément. »

1749.

EXTRAIT DES REGISTRES de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture.

Aujourd'hui 7 Juin, l'Académie s'étant aſſemblée pour les Conférences, M. Oudry, Profeſſeur, les a ouvertes par la lecture d'une Diſſertation ſur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns aux autres.

Cet Ouvrage, qui renferme d'excellens principes ſur la partie du Coloris & ſur celle de l'intelligence des maſſes, a été goûté unanimement par la Compagnie, qui en a remercié l'Auteur par un Diſcours que M. Coypel lui a adreſſé, lequel ſera couché ſur le Regiſtre à la ſuite de la préſente délibération.

CONFÉRENCE
SUR LA LUMIÈRE.

Lue pour la première fois, par J. H. Bourdon, dans l'Assemblée de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, tenue le 9 Février 1669.

MESSIEURS,

Les remarques que je vous ai communiquées & que m'ont fourni les deux admirables tableaux de Carrache & de M. Poussin, dont je m'étois chargé de vous faire le rapport, ne vous auront peut-être pas satisfaits aussi pleinement que je l'aurois desiré, & que la matière le comporte. Vous savez cependant que je n'ambitionne rien tant que de vous être agréable; & pour vous en donner des preuves plus complettes, je suis résolu, quelques difficultés que j'y envisage, de me frayer une route différente de celle dans laquelle vous m'avez vu marcher jusqu'à présent. Au lieu de choisir, suivant l'usage ordinaire, quelques tableaux du cabinet du Roi, pour sujet de cette Conférence, ce qui m'abrégeroit bien du travail, je vous demanderai la permission de revenir sur mes précédentes observations. J'ai dessein de les étendre, & je sens qu'on le peut. Je ne vous promets pas de vous donner quelque chose de complet, mais je tâcherai du moins, en vous proposant mes idées, de les rendre de quelqu'utilité pour la pratique d'un Art qui embrasse la nature toute entière, & sur lequel on ne peut trop réfléchir.

Si mes deux dernières Conférences vous sont encore présentes à l'esprit, vous devez vous rappeller que les observations qu'elles renferment étoient partagées en six parties, & que ces observations, relatives à l'examen que je faisois de chaque tableau, répondoient à autant de points capitaux de la Peinture : la Lumière, la Composition, le Trait, l'Expression, la Couleur & l'Harmonie. Je ne changerai rien à cette distribution : tous ces points, je compte les reprendre l'un après l'autre, & les discuter séparément, & suivant ce plan, je traiterai de la Lumière dans ce discours.

Ce sera de celle qui émane du Soleil & qui produit le jour; car pour celle qui, par le secours de la flamme, dissipe l'obscurité, & fait disparoître les ombres de la nuit, il n'en sera point question. La Lumière dont j'entreprends de vous parler, change à chaque instant. En passant par différens dégrés, elle éprouve diverses modifications, selon que le Soleil darde plus ou moins vivement ses rayons sur les objets qu'il éclaire, & ce sont ces effets que j'ai résolu d'examiner & d'approfondir. Je suivrai la Lumière dans tous ses passages, & je diviserai pour cela le jour en six parties. Je le prendrai au moment que la lumière ne fait que commencer à poindre, qui est ce qu'on appelle *l'aube du jour*. Je ferai voir ensuite le soleil se levant, & cet Astre, devenu plus brillant, quitter l'horizon, & après être parvenu au milieu de sa course, descendre pour se coucher & disparoître.

La Lumière qui luit dans ces six instans du jour, varie dans ses effets à chacun de ces instans, & à chaque fois, elle prend un caractère particulier & distinctif qu'apperçoit aisément quelqu'un qui apporte à sa contemplation des yeux de Peintre. Si après cela, on veut la considérer dans un esprit philosophique, peut-être trouvera-t-on que ces différens modes de la lumière sont autant d'agens qui influent sur l'ame & qui l'affectent de mouvemens & de desirs divers, à proportion que la lumière accroît ou diminue de force.

Je ne sçai si cette idée vous plaît, mais toute extraordinaire qu'elle puisse vous paroître, loin de la rejetter, je suis tenté de vous exposer ce que les diverses impressions que la Lumière fait sur l'ame, me laissent imaginer. Je vais hasarder de vous en tracer le tableau. La Nature n'est point encore animée, lorsque le jour commence à poindre, & je vois régner de tous côtés un silence profond : ce sera le lot de cette première heure du jour. Une douce joie s'empare des esprits au lever du soleil. L'heure qui vient ensuite appelle les hommes au travail; bientôt les ardeurs brûlantes du Soleil de midi, en abattant les corps, les invitent à prendre du repos, des bras duquel ils ne sortent que pour se livrer le reste de la journée à des plaisirs tu-

Digitized by Google

multueux, & à ceux-ci ſuccèdent les plaiſirs paiſibles, qu'on commence à goûter au moment de la ceſſation des travaux & à la chûte du jour.

Je ne ſuis pas aſſez plein de mon opinion, pour exiger, MESSIEURS, que cette progreſſion ſyſtématique d'idées ſoit adoptée dans toute ſon étendue. J'avoue qu'elle pèche peut-être par trop de ſingularité, & je ſuis le premier à en reconnoître le foible; mais du moins faut-il m'accorder qu'un Peintre jaloux de montrer de l'eſprit & de mettre du ſentiment dans ſes productions, peut & doit en tirer parti, quand cela ne ſeryiroit qu'à lui ſuggérer les moyens de diverſifier ſouvent les effets de ſes lumières, qu'à lui en mieux faire ſentir le beſoin, ainſi que les déſagrémens de la monotonie ennuyeuſe que cauſent la répétition & l'emploi trop réitéré d'une même eſpèce de lumière.

Car voilà ce qui ſe paſſe tous les jours ſous nos yeux. Un Peintre a-t'il réuſſi à bien exprimer un certain effet de lumière, il s'y complait, il en contracte l'habitude & il s'en fait une manière à laquelle il demeure conſtamment attaché & qu'il ne quitte plus. Voyez, par exemple, le Baſſan, perſonne n'a mieux peint que lui l'aube du jour: perſonne auſſi ne l'a répétée plus ſouvent. Il n'eſt preſqu'aucun de ſes tableaux qui ne ſoit éclairé d'une lumière naiſſante, venant de l'horiſon; & il en faut convenir, tout précieux que ſoient ſes ouvrages, cette répétition y met une ſorte d'uniformité qui déplait. Le Caravage s'eſt vu applaudi, parce qu'avant lui, aucun Peintre n'avoit repréſenté avec autant de vérité, des lumières qui, perçant dans des lieux obſcurs & ténébreux, & y tombant à plomb ſur les corps qu'elles y rencontrent, produiſent ſur ces objets de grandes ombres & de grands clairs qui les font paroître avec une force, une vigueur & un relief ſurprenans; & depuis cette acquiſition nuiſible, ce maître appauvri n'a plus ſu peindre des figures en plein air & n'a pas même cru qu'on le dût faire. A ces noms illuſtres, j'en pourrois joindre d'autres qui ne ſeroient pas moins impoſans; mais croyez qu'aucune de ces autorités ne feroit l'excuſe des Artiſtes qui, trop peu ſur leurs gardes, ſe laiſſeroient emporter à une pratique auſſi dangereuſe.

L'erreur pour être couverte d'un grand nom n'en demeure pas moins une erreur; & toute uniformité, toute répétition d'idée eſt un vice. Il accuſe dans celui qui s'en rend coupable, une diſette & une ſtérilité de génie, que ne montrent point les ouvrages du Titien, ceux des Carraches & de leurs ſavans élèves, & ſurtout ceux de M. Pouſſin qui, s'il m'eſt permis de dire ce que j'en penſe, a connu & pratiqué les règles de ſon art, mieux qu'aucun Peintre. On ne voit point que ces habiles gens aient épouſé un goût & une manière particulière; ils ſe ſont remplis de tous les goûts & de toutes les manières, & n'en ont imité aucune ſervilement. La nature a été leur unique guide: plus il l'ont étudiée, plus ils ont fait l'expérience qu'elle varioit perpétuellement dans ſes effets, & à ſon exemple, ils ſe ſont pareillement attachés à diverſifier les effets de la lumière dans leurs tableaux. Belle leçon pour nos élèves, qui, s'ils s'y rendent dociles, leur ſervira d'un puiſſant préſervatif contre cette pente naturelle, ou, pour mieux dire, contre la pareſſe & l'indolence qui nous portent trop volontiers à imiter, ſans y rien mettre du nôtre, ce que nous avons vu pratiquer avec ſuccès par nos prédéceſſeurs & qui, nous empêchant de nous élever, nous fait demeurer pour toujours dans une humiliante médiocrité.

Ne perdons point de vue, Meſſieurs, l'importante vérité que je viens de mettre ſous vos yeux. Mais ce n'eſt pas aſſez d'avoir fait connoître au Peintre qui veut plaire la néceſſité de varier ſes lumières, il faut lui montrer encore que la lumière fait partie du ſujet qu'il doit traiter & que conſéquemment il doit, avant toutes choſes, commencer par examiner dans quelle partie du jour & ſous quel ciel la choſe qui conſtitue ſon ſujet a dû ſe paſſer. Il ne peut ſe refuſer de ſe conformer à l'Hiſtoire, ſi elle lui preſcrit quelque choſe d'eſſentiel & de particulier à cet égard; mais ſi elle lui laiſſe le champ libre, il n'en ſera que plus circonſpect & plus attentif à garder les convenances; il jugera par lui-même de l'heure & du moment qui ſeront les plus propres & les plus vraiſemblables, ainſi que de l'intérêt que peut jetter dans ſa compoſition une lumière produiſant un des effets que je vais parcourir.

L'Aube du jour.

Je ſuppoſe qu'un Peintre eût à repréſenter quelqu'attaque ou quelque ſurpriſe de ville, qu'il eût à exprimer le commencement d'une bataille, il pourroit alors faire choix de l'Aube du jour, parce que c'eſt aſſez ordinairement à cette heure que ſe méditent & s'exécutent ces expéditions. La ville de Jéricho, celle de Hai, toutes deux forcées par Joſué à la pointe du jour, la fameuſe bataille d'Actium & beaucoup d'autres qui ont commencé avec le jour, vous diront que le choix de cette heure eſt convenable & ne répugne point à la vérité. Mais eſt-il beſoin de fournir au Peintre qui ne ſeroit pas encore bien perſuadé, un exemple du bon effet que produit en ces occaſions ſur une multitude de figures qu'il faut démêler & auxquelles il eſt néceſſaire d'aſſigner diſtérens plans pour éviter trop de confuſion, une lumière qui friſe la ſurface de la terre & qui, à peine ſortie de l'horiſon, frappe doucement ſur les corps & laiſſe dans l'ombre ou la demie-teinte ceux de ces corps qui ſont interpoſés entre elle & l'œil du ſpectateur? Qu'il conſulte M. le Brun & qu'il admire le bon emploi que cet habile homme a fait de cette lumière, dans le merveilleux

Digitized by Google

tableau qu'il vient de mettre au jour & dans lequel il a repréſenté Alexandre victorieux de Darius dans les campagnes d'Arbelles; qu'il apprenne à s'en ſervir heureuſement comme lui, pour former ſes grouppes & les détacher les uns des autres.

Si je voulois faire parler la Poeſie, elle vous diroit que cette première heure a favoriſé plus d'une fois les deſſeins des amans. Ce fut à ſon lever que l'Aurore enleva Céphale & le ravit à Procris. Le ſoleil ne paroiſſoit pas encore, lorſque Pâris arracha Helene d'entre les bras de Ménélas; & ſi vous traitez ces ſujets ou d'autres ſemblables, ne leur cherchez point une autre heure du jour. Elle paroît encore très-convenable pour des ſujets de chaſſe. Avez-vous à nous faire voir Adonis ſe ſéparant de Vénus pour s'enfoncer dans les forêts, ou Meléagre allant à la pourſuite du ſanglier de Calydon? Je vous conſeille de les faire partir avant que le ſoleil ſe ſoit montré. Je ne pouſſerai pas plus loin ces indications; mais ſouvenez-vous, je vous prie, que lorſque j'ai caractériſé les ſix principales heures du jour, j'ai attribué à celle-ci le caractère du ſilence, & ç'en eſt aſſez pour vous mettre ſur la voie.

Je dois préſentement vous tracer un léger crayon des effets de la lumière dans ce premier inſtant du jour; elle n'a pas encore acquis à beaucoup près toute ſa vivacité & elle n'en met que plus de douceur dans tout ce qu'elle éclaire. Si je ne devois pas vous en parler, lorſque je traiterai l'article des COULEURS, je vous ferois obſerver combien les objets gagnent à être ainſi éclairés. L'Aurore qui colore agréablement les extrémités de tous les corps, ne fait que commencer à diſſiper les ténèbres de la nuit, & l'air continue à être chargé de vapeurs & d'un brouillard qui laiſſe les corps dans une eſpèce d'indéciſion, à proportion qu'ils s'éloignent de l'œil. Si, dans certains jours, les vapeurs ſont moins denſes, les objets ſeront plus diſtincts; d'un autre côté, comme le ſoleil ne s'eſt pas encore montré, les ombres ne peuvent pas être fort ſenſibles. Tous les corps doivent participer de la fraicheur de l'air & demeurer tous dans une eſpèce de demi-teinte. A l'égard du ciel, qui eſt la partie la plus caractériſante, il ne doit pas être chargé de beaucoup de nuages; & s'il y en a, ils ne ſeront lumineux que ſur leurs bords. Le fond ou l'azur du ciel doit auſſi tirer un peu ſur l'obſcur, obſervant dans les parties qui ſeront plus voiſines de l'horizon, que cet azur prenne un ton plus clair, afin que le ciel faſſe mieux la voûte, & parce que c'eſt de cet endroit que vient la lumière naiſſante; elle y doit être raſſemblée toute entière & le ciel s'y colorer d'un incarnat vermeil, qui s'étendant parallèlement à l'horizon, formera, juſqu'à une certaine élévation, des bandes alternativement dorées & alternativement argentines, qui diminueront de vivacité à proportion qu'elles s'éloigneront du point d'où part la lumière. Cette deſcription n'eſt point à moi: c'eſt un tableau du Baſſan qui me la fournit.

Le Lever du Soleil.

Le lever du Soleil ſuit de près celui de l'Aurore & bientôt la Nature s'embellit de couleurs vives & brillantes que l'aſtre du jour amène & fait éclore; la joie renait, tous les êtres en paroiſſent pénétrés. Le ſoleil lance ſes premiers rayons ſur les nuées, ſur le ſommet des montagnes & ſur la cime des plus grands arbres; il en illumine principalement les contours par des éclats de lumière, dans les parties qui ſont tournées vers lui, & ces objets, qui, ſans ce ſecours, reſteroient entièrement dans la demi-teinte, s'en deſſinent & s'en détachent mieux ſur un beau ciel; car je ſuppoſe, & il eſt rare que le ciel ne ſoit pas ſerein, lorſque le ſoleil ſe montre, la lumière de cet aſtre naiſſant opère de la même manière ſur les fabriques, ſur les terreins, & généralement ſur tous les corps ſur leſquels elle ſe répand, elle en frappe vivement les arrêtes & les bords, les colore, & en même-temps elle produit dans tout ce qui forme angle rentrant, des ombres que leur allongement rend à cette heure plus ſenſibles & qui marquent par conſéquent plus diſtinctement les ſaillies & les différens plans de tous ces objets.

A ce détail, il vous eſt aiſé de vous appercevoir que dans ce moment j'ai principalement en vue les Payſages, que je veux vous y faire obſerver l'heureux effet d'un Soleil levant; & il n'eſt point douteux que de toutes les lumières, il n'en eſt point qui ſoient auſſi favorables que celle-ci à ce genre de tableaux. Je vous ai parlé de plans, & je crois pouvoir aſſurer encore qu'aucune ſorte de lumière ne les fait mieux reſſentir. Le Soleil, n'ayant pas encore abandonné les bords de l'horizon, jette ſes traits de lumière, de façon que, dirigés parallèlement à la ſurface du terrein, quand il eſt uni, ils ſe répandent ſur les parties de ce terrein qu'ils peuvent éclairer ſans obſtacle; tandis que celles où ils ne peuvent pénétrer, demeurent privées de lumière; & ces oppoſitions alternatives de lumières & d'ombres, bien ménagées, allongent un terrein, en deſſinent les plans & les inégalités, & mettent une diſtance immenſe entre l'œil du ſpectateur & le fond du tableau.

Pour vous mieux faire appercevoir ce que je veux vous exprimer, ſouffrez que je vous propoſe l'examen des payſages de Paul Bril, qui me ſemble avoir merveilleuſement bien entendu l'art de diſtribuer ſa lumière pour la diſtinction de ſes plans. Permettez moi auſſi de vous nommer un autre Peintre de Payſages que j'ai connu autrefois à Rome, & qui a ſi bien peint les effets du Soleil levant, c'eſt Claude Le Lorrain: ſes tableaux ſont des images parfaites de la nature; on y voit luire

le ſoleil ; & ce qui eſt admirable & qui n'eſt guère qu'à lui, c'eſt à travers une vapeur, un brouillard léger que cet aſtre lumineux n'a pas encore tout-à-fait diſſipé, & qui en modérant la vivacité de ſa lumière, conſerve dans le tableau une fraîcheur délicieuſe.

Mais pour ne point quitter les Peintres d'Hiſtoire, celui de tous qui paroît avoir connu le mieux les effets de la lumière d'un ſoleil naiſſant & en avoir fait une application plus juſte & plus judicieuſe dans ſes tableaux, c'eſt, ſans contredit, M. Pouſſin. Je crois l'avoir ſuffiſamment établi, lorſque je vous ai fait la deſcription & l'analyſe de ſon excellent tableau de la guériſon des Aveugles. Auſſi après l'étude de la Nature même, celle des ouvrages de cet habile homme eſt, à mon avis, la plus utile & la plus néceſſaire. Je voudrois qu'on s'accoûtumât à penſer comme lui, qu'on apprît à ſon école à éclairer ſes tableaux avec deſſein, & qu'à ſon imitation, on réſervât la lumière d'un ſoleil levant pour des ſujets ſuſceptibles de cette même joie, qu'inſpire l'arrivée du ſoleil, tels que le ſujet de Moyſe ſauvé, de S. Jean baptiſant dans les eaux du Jourdain, exemples ſenſibles, que j'emprunte avec plaiſir des propres ouvrages de ce grand Peintre & qui vous conduiront, ſi vous en avez beſoin, à la découverte d'une infinité d'autres ſujets de même caractère.

Le Matin.

Il arrive aſſez fréquemment qu'avant que le Soleil parvienne au milieu de ſa courſe, le ciel ſe trouble & ſe charge de nuages épais qui ſe réſolvent bientôt en pluie, que les vents grondent & qu'ils excitent des orages & des tempêtes. Le Soleil ſe retire alors ; l'air épaiſſi & le ciel couvert empêchent ſes rayons de percer, & les objets qu'il auroit dû éclairer, demeurant dans une ombre preſque totale, ſont prêts à ſe confondre & prennent un ton morne & lugubre. Ce dérangement dans le ciel, que je place le matin, quoique je n'ignore pas que le même accident ne puiſſe arriver dans toute autre partie de la journée, eſt très-difficile à bien exprimer. Ce n'eſt pas le tems qui offre de plus agréables effets ; mais comme rien de tout ce que la nature préſente ne doit être rejetté, ni ne doit être indifférent à un Peintre qui aime ſon Art, un tel Artiſte ne doit pas négliger de ſe rendre familiers, par une contemplation méditée, les accidens que ſouffre alors la lumière ; il aura aſſez d'occaſions d'en faire uſage ; car s'il avoit à traiter quelque ſujet qui tendît à la triſteſſe, il ſeroit auſſi abſurde que ridicule de choiſir un tems pur & ſerein ; l'un contrarieroit l'autre, & vous pouvez vous rappeller les éloges que j'ai cru devoir donner au Carrache, pour avoir ſuppoſé un ciel couvert & ténébreux dans la repréſentation de ſon Martyre de Saint Etienne, qui, au moyen de cet incident, en eſt devenue plus touchante. Soyez perſuadés que tout ſujet deſtiné à inſpirer de l'horreur, ou à maintenir dans l'affliction, doit être, autant qu'il eſt poſſible, privé d'une lumière vive & brillante, il ſera plus d'impreſſion ſur le ſpectateur & ira plus ſûrement à ſon but.

Le Midi.

A l'heure de midi, le Soleil eſt dans ſa plus grande force & brille de tout ſon éclat ; les yeux éblouis n'en peuvent ſupporter la vue ; & puiſque cet aſtre tout de feu ſe refuſe à nos regards dans la nature, un Peintre pourroit-il ſans témérité oſer entreprendre de le repréſenter en cet état dans un tableau ? Non, il y auroit de l'imprudence. J'ajouterai qu'il faut bien ſe garder de rien peindre qu'on puiſſe arguer de faux, & certainement il n'y a aucune couleur ſur la palette qui puiſſe rendre la plus grande ſplendeur de l'aſtre du jour. Le meilleur eſt d'éviter ce qui eſt au-deſſus de ſes facultés, & j'applaudis à un Artiſte intelligent qui, obligé de traiter un événement qui ſe ſera paſſé à cette heure du jour, & ne voulant point bleſſer le coſtume, auroit la ſage précaution de cacher dans ſon tableau le ſoleil, qui ſe contenteroit d'indiquer cet aſtre par quelques rayons échappés, & qui interpoſeroit au-devant, ſans qu'il y parût de l'affectation, des nuages, des arbres, des montagnes, des fabriques ou d'autres ſemblables corps. Indépendamment de cet expédient, fruit de l'Art, la Nature en offre un autre qui détermine ſuffiſamment le milieu du jour, s'il eſt néceſſaire de le faire ſentir dans un ouvrage ; car à cette heure, le ſoleil tombant à plomb ſur les corps, fait qu'ils ne portent point d'ombres ſur eux-mêmes ; & ſi l'on y prête attention, la grande vivacité de la lumière fait encore que les couleurs même les plus ardentes ont pour lors beaucoup moins d'éclat que dans les heures où la lumière eſt plus tempérée.

Auſſi un Peintre, qui doit avoir pour règle conſtante de ne jamais s'écarter de celles que lui preſcrit la Nature, ſeroit-il fort répréhenſible, ſi la lumière de l'heure de midi lui ayant été donnée pour celle qui doit éclairer un de ſes tableaux, il employoit dans les figures & dans les autres objets qu'il feroit ſervir à ſa compoſition, des couleurs entières & tranchantes, qui non-ſeulement voudroient le diſputer à celle du ſoleil, mais qui ſembleroient même avoir deſſein de l'éclipſer. S'il a véritablement à cœur de ſe rendre un parfait imitateur de l'effet naturel & laiſſer briller la lumière que donne le Soleil, ſes couleurs doivent être rompues, ſans quoi il peut être aſſuré que les objets ſortiront du ton qui leur appartient : & c'eſt ici une des grandes difficultés de la Peinture, d'autant plus que le Peintre manque de ſecours, le ſoleil de midi ne fourniſſant

Digitized by Google

point, comme dans les autres heures du jour, de ces grandes maſſes & de ces accidens de lumière qui ont tant de pouvoir ſur les corps, pour les détacher les uns des autres & les faire paroître iſolés. Chaque objet dans cet inſtant du jour a ſa lumière particulière & ſon ombre qui ne porte point ſur les objets voiſins, ce qui nuit beaucoup à la formation des grouppes. Voilà auſſi pourquoi la lumière de midi ſeroit celle dont je conſeillerois le moins de faire uſage; & dans le cas qu'un Peintre ne pourroit pas s'en diſpenſer, je ne voudrois pas qu'il mît dans ſon ordonnance un trop grand nombre de figures. Quant aux ſujets qui paroiſſent cadrer davantage avec cette lumière, j'incline toujours pour des actions de repos. Par exemple, Jeſus-Chriſt s'entretenant avec la Samaritaine, Abraham recevant les Anges & les invitant à ſe repoſer ſous ſes tabernacles, & ſi vous me permettez d'en propoſer un tiré de mes propres ouvrages & qui me ſemble avoir eu quelque ſuccès: Jeſus-Chriſt parlant à ſes Diſciples qui cueillent des épics de bled un jour de Sabat.

L'Après-Midi.

Comme le tems a eſſuyé de grandes variations avant l'heure de midi, il continue quelquefois d'en éprouver lorſque cette heure eſt paſſée, & même de beaucoup plus conſidérables, ſurtout dans la ſaiſon de l'Eté. Le Soleil eſt plus ardent l'après-midi que le matin, & plus il eſt dans ſa force, plus le ciel eſt prompt à s'enflammer. Il arrive aſſez fréquemment que dans un tems de chaleur, les nuées s'aſſemblent, ſe grouppent, s'amoncèlent d'une façon ſingulière; le Soleil s'y peint & les dore admirablement; elles prennent des couleurs d'un brillant étonnant. Il ne faut pas manquer ces beaux & heureux effets qui enrichiſſent un tableau, & qui le rendent extrêmement lumineux; mais s'il a plu & que le Soleil reparoiſſe, toute la nature ſe revêt de couleurs dont il ſemble qu'elle avoit négligé juſqu'alors de ſe parer, & c'eſt un nouveau ſpectacle qui mérite toute l'attention d'un Peintre. La lumière venant à frapper ſur tous les objets qui s'offrent à notre vue, & les trouvant encore humides & chargés de gouttes d'eau, elle en fait autant de miroirs ſéparés, dans leſquels les couleurs des objets voiſins ſe mirent & ſe multiplient, & acquierent une force & une vigueur qu'on ne leur connoiſſoit point auparavant.

Cette partie du jour eſt celle qui met plus à l'aiſe un Peintre ingénieux & qui lui permet plus de libertés; il peut ordonner, arranger ſon ciel & ſes lumières comme il lui plaît; il peut monter les dernières au point qu'il jugera néceſſaire pour le meilleur effet de ſon tableau, faire partir la lumière par grands éclats, qui portant un jour très-lumineux dans les endroits où il en ſera beſoin, y occaſionneront des ombres tout auſſi fières; & il arrivera de-là que les reflets qui ſe répandront ſur tous les entours des corps ainſi éclairés, devenant plus ſenſibles, le tableau dans ſa totalité redoublera de force & de vigueur. Remarquez auſſi que cette lumière eſt celle dont tous les grands Coloriſtes ont fait un plus fréquent emploi; c'eſt elle qui anime ces admirables Bacchanales qui ont fait tant d'honneur au Titien; & à en juger par le ſuccès, on ne peut guères ſe refuſer de la regarder comme conſacrée à ces ſortes de ſujets bruyans. De tous les effets de lumière, aucun ne me piqueroit davantage; mais après ce que j'ai conſeillé, il ne me conviendroit pas de montrer de la prédilection pour une ſorte de lumière plutôt que pour une autre. Je dois au contraire continuer de ſoutenir que la beauté du génie dépend autant de la façon dont un Peintre diverſifie ſes lumières, que de la variété qu'il met dans la diſtribution de ſes figures.

Le Soleil Couchant.

Ne ſoyez plus ſurpris après cela de me voir ſi vif, quand il faut recommander à tous ceux qui marchent dans la carrière de la Peinture, & ſurtout aux jeunes gens qui y mettent le pied, de ſuivre le progrès de la lumière dans tous ſes inſtans. Il me reſte à vous en faire encore appercevoir un, c'eſt celui qui ſe fait ſentir lors du paſſage du jour à la nuit, ou, ſi vous l'aimez mieux, l'heure à laquelle le Soleil ſe couche; l'horiſon paroît alors preſque tout en feu, la lumière qui en ſort & tout ce qui ſe rencontre ſur ſon paſſage & qu'elle touche, participe de cette couleur de feu. Dans certains tems même, ceux, par exemple, qui promettent du vent pour le jour ſuivant, le ciel, dans la partie qui touche à l'horiſon, eſt preſque rouge ou d'un orangé fort vif; on voit quelquefois les nuages ſe charger d'une couleur violette, dans les parties qui ſont en oppoſition avec le Soleil.

Plus ces accidens ſont biſarres, plus il eſt néceſſaire d'en prendre des notes; & comme ils ne ſont que momentanés, il faut être prompt à les copier tels qu'ils ſe montrent, non pas cependant pour les employer ſans y rien changer; car quelque fidèle que ſoit la repréſentation d'une choſe qu'on aura vue dans la nature, ſi, dans ſa ſingularité, elle s'éloigne trop de la vraiſemblance, inutilement voudra-t-on là faire recevoir pour vraie; c'eſt de plus un des grands principes, qu'il ne faut rien outrer, & par conſéquent la Nature n'eſt pas imitable lorſqu'elle tombe elle-même dans le vice. Mais on peut admirer ce qui paroît trop révoltant dans les effets ſurnaturels & peu communs que la Nature préſente; en uſant de ce tempérament, ils demeureront toujours aſſez piquans, & il n'en eſt aucun dont on ne puiſſe alors faire uſage avec ſuccès & ſans la moindre contradiction.

Il eſt encore bon d'obſerver de quelle manière les corps, au moment que le ſoleil ſe plonge ſous l'horizon, deviennent lumineux, & ſe colorent principalement ſur leurs bords, d'un jaune fort différent de celui de l'aurore. Celui-ci étoit plus pâle & plus argentin; cet autre tire davantage ſur la couleur d'or. Les ombres, au lever du ſoleil, avoient de la fraîcheur; c'eſt le contraire le ſoir: elles ont alors un caractère de ſéchereſſe, reſte de la chaleur du jour, qui a retiré toutes les vapeurs de deſſus la terre. Il n'en ſubſiſte plus à la fin de la journée, ce qui fait que les objets, pendant que le ſoleil paroît encore ſur l'horizon, tranchent net ſur leur fond, que les lumières & les ombres tranchent avec la même netteté, & que les reflets qu'occaſionne dans les ombres des corps, le voiſinage d'autres corps, y opèrent une répercuſſion plus vive & plus ſenſible, en participant cependant toujours de la teinte générale de la lumière répandue dans ce tableau. Cette règle eſt eſſentielle, ſur-tout pour amener les payſages à l'intelligence; car n'y régnant preſque qu'une ſeule couleur, ce ne peut être qu'avec les ſecours des reflets & en modifiant la lumière avec art, que les tons, ainſi que les formes, s'y feront ſentir & s'y arrangeront chacun à leur place. J'oubliois de faire remarquer, que le ſoleil étant près de tomber, ſe trouve dans la même poſition que lorſqu'il ſe levoit, & que la même raiſon qui prolongeoit alors les ombres, les met le ſoir dans la même diſpoſition.

Je ſouhaiterois, Meſſieurs, en dire davantage. La choſe eſt poſſible, mais elle eſt au-deſſus de mes forces. Je vous ſupplie de vous contenter de ce foible eſſai: tout imparfait qu'il eſt, recevez-le comme un témoignage de mon zèle & de mon attachement à remplir les devoirs d'Académicien.

Je n'ai point voulu traiter de la perſpective aérienne, qui paroît cependant dépendante de mon ſujet. Pour vous faire connoître la gradation & les effets des lumières & des ombres ſur les corps, il eût fallu entrer dans des diſcuſſions de perſpective pratique, donner des démonſtrations, les accompagner de figures, & je n'ai point envie de mettre la main dans la moiſſon d'autrui. Vous avez dans votre Compagnie un Profeſſeur intelligent (1) & exercé, qui ne laiſſe rien ignorer de cette ſcience à vos Etudians. Je les exhorte de recourir à lui, de prêter une oreille attentive à ſes utiles leçons, & de ſe reſſouvenir qu'un Peintre qui ſait la perſpective & qui la pratique, eſt autant au-deſſus de celui qui l'ignore, qu'un profond Deſſinateur eſt ſupérieur à un miſérable Artiſte, qui n'auroit que des notions fort imparfaites du deſſin.

Ce que je viens de vous lire, Meſſieurs, n'eſt que le prélude des engagemens que Bourdon avoit contractés avec vous: il vous avoit promis de parcourir toutes les parties de la peinture, & à en juger par cet eſſai, il eſt aiſé de voir que, ſi trop de vivacité dans l'imagination ne lui eût peut-être pas permis d'approfondir aſſez les matières, il y eût porté cet eſprit d'invention qui le ſuivoit dans toutes ſes opérations, & vous pouviez du moins compter ſur une excellente eſquiſſe, qui tôt ou tard eût animé quelqu'un d'entre vous & eût fait naître un cours de Peinture complet, ouvrage qui vous manque & dont les vues droites de Bourdon lui faiſoient ſentir la néceſſité.

La mort qui rompt ſi ſouvent des projets utiles, a fait évanouir celui-ci. Il eſt pourtant vrai que notre Artiſte auroit pu vous faire part encore une fois de ſes réflexions, puiſqu'au mois de Juillet de l'année 1670, il ſe trouva en tour de parler, & que ſa mort n'arriva qu'en 1671. Mais un objet plus preſſant & qui étoit à la vérité d'une beaucoup plus grande importance, s'offrit à lui & lui parut devoir mériter la préférence. L'Académie, vivement occupée de l'inſtruction de ſes Elèves, délibéroit ſur les moyens de rectifier & d'améliorer les études. Le Brun avoit prononcé tout récemment un excellent diſcours, dans lequel il enſeignoit la meilleure manière de deſſiner d'après le modèle. Pluſieurs Académiciens avoient propoſé chacun leur avis; tous montroient un grand zèle pour la perfection de l'Ecole. Comment Bourdon eût-il pu demeurer muet, lui qui dans toutes les rencontres s'étoit toujours montré aux premiers rangs? Craignant que ſon ſilence ne reçût quelque mauvaiſe interprétation, il n'attendit pas qu'on le prévînt: il ſe fit à lui-même un crime de n'avoir pas parlé plutôt; & dès qu'il lui fut permis, il appuya de ſon ſentiment ceux de ſes illuſtres confrères.

Je ne vous rapporterai point mot pour mot ce qu'il dit en cette occaſion, d'autant même qu'il ſe répandit moins en paroles qu'en démonſtrations; je vous en ferai ſimplement le récit. Bourdon penſoit qu'on ne peut trop-tôt ſe former une bonne manière de deſſiner, & n'en connoiſſant point de préférable à celle à laquelle conduit l'étude de l'Antique, voici le chemin qu'il conſeilloit de ſuivre aux Etudians, à ceux qui, déjà avancés dans la pratique du Deſſin, ſont en état de rendre avec juſteſſe ce qu'ils ſe propoſent d'imiter.

Il vouloit que, pour éviter de tomber dans le meſquin, & ne point contracter la manière de l'Attelier qu'on fréquente, on ſe familiariſât de bonne heure avec les belles Antiques, qu'on les deſſinât partie par partie & enſuite dans leur totalité, & qu'on s'en fît une telle habitude qu'on pût, quand on le voudroit, ou que quelqu'un le demanderoit, les deſſiner même de mémoire. Mais craignant encore que cette pratique, quelque sûre qu'elle ſoit, ne dégénérât en manière, il crut y devoir chercher un préſervatif, & il

(1) M. Mignon.

imagina l'avoir trouvé dans un établiſſement de meſures & de proportions qui, différentes dans chaque figure, ainſi que pour chaque partie en particulier, mais toujours fixes, mettroient celui qui en ſeroit pleinement inſtruit & qui y auroit recours, en état de pouvoir exprimer avec la plus ſcrupuleuſe exactitude ce qu'il auroit ſous les yeux, & ne lui permettroit pas de s'éloigner en rien des formes données. Il ne redoutoit plus après cela aucuns écarts. Il ſentoit bien qu'il y avoit dans cet aſſujettiſſement quelque choſe de méchanique ; mais il devenoit néceſſaire pour contenir une jeuneſſe, toujours prête à s'échapper & à prendre des licences, & il en pouvoit parler plus ſavamment que perſonne. De toutes les Ecoles, la ſienne étoit peut-être celle qui, plus libertine, demandoit une plus prompte réforme.

Quoiqu'il en ſoit, après avoir amené les Elèves au point de deſſiner les figures antiques avec facilité, & dans toute la préciſion ; après les avoir accoûtumés à calculer ſans difficulté les nombres qui conſtituent les proportions de ces figures, & à en rendre compte toutes les fois qu'on l'exigeroit d'eux, il les introduiſoit dans la ſalle du Modèle, où, les ayant fait aſſeoir & leur ayant mis le crayon à la main, il ne leur demandoit plus que de l'aſſiduité & de la perſévérance, & ſurtout un reſpect inviolable pour les Réglemens.

Ces Réglemens, qui avoient pour principal objet l'étude d'après le Modèle, avoient été arrêtés dans les Aſſemblées précédentes, & Bourdon qui en connoiſſoit la ſageſſe, étoit fort éloigné de propoſer qu'on y fît aucun changement ni aucune innovation. Une nouvelle idée vint cependant le frapper, & il ne put ſe refuſer d'en faire part à la Compagnie. Il lui fit entendre qu'il ſeroit à ſouhaiter, qu'après avoir deſſiné une figure d'apres nature & y avoir mis tout ce qu'il ſavoit faire, le même Etudiant fît un autre trait de cette figure, ſur un papier à part. Il ſuppoſoit cet Etudiant encore plein de l'Antique, & il demandoit qu'en faiſant cette ſeconde opération, le jeune Deſſinateur cherchât dans ce nouveau trait, à donner à ſa figure le caractère de quelque figure antique, de l'Hercula-Commode, par exemple, ou bien de telle autre ſtatue dont il ſe ſentiroit plus particuliérement affecté & qui ſeroit plus fraîchement imprimée dans ſa mémoire ; qu'il vérifiât enſuite, le compas à la main, ſi ce qu'il avoit deſſiné d'après nature étoit dans les meſures que donnoit l'Antique, & ſuppoſé qu'il différât en quelqu'endroit, il exhortoit l'Elève de ſe corriger & de s'aſſujettir à des meſures dont on pouvoit d'autant plus ſûrement lui répondre, qu'elles ſont juſtes & n'ont rien d'arbitraire dans l'Antique.

Bourdon ne propoſoit cette méthode, que parce qu'il étoit perſuadé qu'il applaniſſoit par-là bien des difficultés, & que les Elèves alloient faire avec elle de grands & de rapides progrès. Pour être mieux fondé dans ſon ſentiment, il en avoit conféré avec l'illuſtre Pouſſin, & il ſe trouvoit muni de l'approbation de ce grand-homme. C'étoit ſon oracle, & pouvoit-il en conſulter un qui fût plus sûr ? Il eut encore recours à lui, lorſque non-content des meſures des plus belles ſtatues antiques qu'il avoit priſes lui-même, étant à Rome, il chargea Moſnier, ſon diſciple, qui alloit dans cette ville, d'y meſurer de nouveau ces ſtatues. Il lui avoit enſeigné la méthode qu'il devoit mettre en pratique & dont il étoit sûr, pour en avoir déjà fait lui-même l'épreuve. Il ne voulut pourtant pas que ſon Elève entreprît rien que de concert avec le Pouſſin, & il eut la ſatisfaction d'apprendre que l'habile Artiſte dont il recherchoit l'avis, avoit fort goûté la juſteſſe & la ſimplicité de ſa méthode, que l'entrepriſe n'avoit pas été moins de ſon goût, & que tout uſé qu'il étoit par le travail & par les années, l'amour de l'Art lui avoit fait retrouver de nouvelles forces ; & ce fut en effet avec les propres inſtrumens & preſque ſous les yeux & la direction du *bon-homme* que l'opération ſe fit. J'ai voulu laiſſer ſubſiſter l'expreſſion de Bourdon dans toute ſa ſimplicité.

Moſnier rapporta à ſon maître les principales figures antiques meſurées avec une exactitude & une préciſion qui ne laiſſoient rien à deſirer, & Bourdon en choiſit quatre qu'il offrit dans la ſéance du 5 Juillet 1670 & qu'il pria la compagnie de lui permettre d'expoſer dans l'Ecole de l'Académie. On les y a vues pendant longtems ; mais à force de paſſer par les mains des Eléves qui les copioient ou qui les conſultoient, ces deſſins ſe ſont entièrement détruits & ont diſparu. Le ſouvenir du bienfait n'en eſt pas gravé moins profondément dans votre mémoire, il ne s'en effacera jamais. Eſt-il rien de plus flatteur ni de plus propre à encourager ceux qui vous ſecondent dans l'exercice des travaux pénibles de cette Ecole, & qui ſacrifient leur tems à l'éducation de votre jeuneſſe ?

Et vous, Monſieur, ne vous laſſez point de leur être favorable. Faites valoir cet amour & ce goût que vous avez pour les Beaux-Arts. Que les Maîtres & les Eleves continuent de trouver en vous un protecteur & un père. Quelque grande que ſoit la perte qu'ils ont faite, vous pouvez la réparer ; & ce que nous oſons vous demander encore, c'eſt que vous honoriez le plus ſouvent qu'il vous ſera poſſible, nos Aſſemblées de votre préſence. Vous y êtes aſſis dans une place où s'eſt vû le grand Colbert. Il aima l'Académie qui étoit ſon ouvrage, & par un retour de ſentiment, toutes les fois qu'il s'y fit voir, elle parut animée du même zéle & du même eſprit qui faiſoit agir ce ſage Miniſtre. Elle ne fut occupée, comme lui, que de la gloire de ſon Prince, de celle

de la nation, de la ſienne propre. Montrez-vous, Monſieur, & vous éprouverez les mêmes effets; une douce joie s'emparera de tous les cœurs, l'emulation augmentera, les ouvrages y gagneront; vous maintiendrez l'ordre qui fait toute la force de l'académie. Elle en ſera plus digne d'approcher du trône, & de mériter, ſous vos auſpices, les bienfaits & la protection de notre auguſte Monarque. (*Article de M. Watelet*).

COMPOSITION. (f. f.) Suivant ſon étymologie ce mot ſignifie l'action de mettre enſemble pluſieurs choſes, pluſieurs objets, pluſieurs ſubſtances. La *compoſition*, dans les arts, conſiſte dans l'agencement des objets que l'imagination a conçus. On ſe ſert du terme de *compoſition* en parlant d'une ſeule figure, parce qu'une figure n'eſt pas une choſe ſimple; elle eſt compoſée de parties qui peuvent être préſentées d'un grand nombre de manieres différentes: ſouvent elle eſt drappée, ſouvent encore elle eſt accompagnée d'acceſſoires. L'art de la *compoſition*, dans une ſeule figure, conſiſte en ce que ſes traits, ſon attitude, les mouvemens de tous ſes membres, les acceſſoires, les draperies concourent à l'expreſſion qu'on veut lui donner, & forment en même temps un tout digne de plaire au ſpectateur.

Avant de traiter un ſujet fourni par la fable ou par l'hiſtoire, il faut lire & relire avec ſoin l'auteur qui l'a traité, en connoître les circonſtances, s'en pénétrer fortement, & ſe repréſenter enfin les divers inſtans offerts par ce ſujet, pour choiſir celui qui eſt le plus favorable à l'art. L'hiſtorien, le poëte repréſentent des inſtans ſucceſſifs; le peintre n'en repréſente qu'un ſeul dans un tableau: c'eſt à bien ſaiſir cet inſtant, à le fixer dans ſon imagination comme il le fixera ſur la toile, qu'il doit forcer toutes les facultés de ſon ame.

Pour donner aux perſonnages qu'on ſe propoſe de repréſenter le caractère de phyſionomie & l'attitude qui leur convient, il faut bien connoître leurs caractères. Les hommes fiers, modeſtes, audacieux, timides, francs, diſſimulés, légers, profonds, n'ont pas la même phyſionomie, le même geſte, le même maintien. Marius & Céſar mirent ſous leur joug la république romaine; mais Céſar, confiant, aimable, clément, ami des lettres, ne pouvoit reſſembler au ſombre, au farouche, au cruel Marius qui avoit conſervé toute la rudeſſe de ſon origine. Annibal & Scipion furent deux généraux peut-être également habiles: mais la différence de leur caractère ne permet pas au peintre de leur donner les mêmes traits. L'hiſtorien nous décrit le caractere des hommes; le peintre ne peut nous montrer que leur extérieur: il doit nous faire connoître par cet extérieur ce que l'hiſtorien nous apprend par ſes deſcriptions.

Si le ſujet qu'il veut traiter eſt grand, noble & fier (& c'eſt à de tels ſujets qu'il doit ſur-tout conſacrer ſes talens), qu'il monte ſon ame à la nobleſſe, à la grandeur ſublime des héros qu'il veut reproduire. Si pour repréſenter de grands hommes il ſe borne aux reſſources techniques de ſon art, il ne fera de ſon art qu'un métier. Le peintre eſt un poëte: la premiere qualité qui lui eſt néceſſaire eſt cette ſenſibilité qui lui fait éprouver les paſſions de tous les perſonnages qu'il fait agir. Vous voulez faire revivre Curtius; ne vous hâtez pas de prendre le pinceau; attendez que, par un noble enthouſiaſme, vous vous ſentiez diſpoſé vous-même à vous dévouer pour la patrie.

Choiſiſſez-vous un ſujet gracieux? N'occupez votre eſprit que d'images riantes; liſez des poéſies agréables, n'ouvrez votre ame qu'aux douces paſſions, ne promenez vos regards ou votre eſprit que ſur des ſites gracieux. Pour peindre Leſbie, il faut être Catulle.

En même-temps, inſtruiſez-vous des vêtemens que portoient vos perſonnages, du pays où ils vivoient, du caractère diſtinctif du peuple dont ils faiſoient partie. En un mot, avant d'eſquiſſer votre ſujet, ſoyez en état de vous le peindre à vous-même avec tous ſes acceſſoires. Vous riſqueriez de perdre des parties de votre *compoſition* qui vous cauſeroient du regret, & de ne réparer que froidement des ſacrifices néceſſaires, ſi après avoir vêtu vos figures d'amples draperies, vous étiez enſuite obligé de leur donner des draperies ſerrées, ou de ſuppléer à de riches étoffes par des étoffes légères.

Il eſt bien eſſentiel que le ſite réponde au ſujet, ſauvage, auſtère, majeſtueux, riant, ſuivant la ſcene qui doit s'y paſſer; car tout doit concourir à l'impreſſion que l'artiſte veut exciter dans l'ame du ſpectateur. Mais que la décoration, convenable à l'événement, lui ſoit ſubordonnée, & ne partage pas l'attention: que le peintre d'hiſtoire ſache exécuter, comme objets ſecondaires, de l'architecture, des ruines, du payſage, des fleurs; mais qu'il ne ſe montre pas principalement peintre de fleurs, de payſage, de ruines, d'architecture.

Il doit ſe procurer des notions ſur le pays où s'eſt paſſée la ſcène qu'il veut repréſenter, & le faire reconnoître par les plantes & les arbres naturels au climat, par le caractère de l'architecture, par celui des ouvrages de l'art. Si la ſcène ſe paſſe en Egypte, qu'on y voye des pyramides ou des ſtatues égyptiennes, & non les ſtatues ou les ordres de la Grèce.

Des maîtres inſtruits par une longue pratique ont conſeillé de faire pluſieurs eſquiſſes de la *compoſition* que l'on ſe propoſe de traiter; d'abord une très-légère, où ſoient indiqués ſeulement les principaux objets; une ſeconde où l'on puiſſe reconnoître par des traits caractériſtiques dans quelle contrée l'action s'eſt paſſée,

où le ſite ſoit au moins indiqué, où l'on reconnoiſſe déjà l'effet général de la lumière large ou reſſerrée, où les principales figures ſoient au moins convenablement placées. Quand on ſera ainſi parvenu à ſe rendre compte de tout ſon ſujet, de ſes convenances, de ſes acceſſoires, on fera une derniere eſquiſſe qu'on pourra regarder comme le modèle du tableau projetté, & qui ſemblera ne devoir ſubir d'autres changemens que ceux qu'indiquera l'etude de la nature pour chaque figure & pour les draperies.

De grands peintres, entre leſquels on compte le Pouſſin & Paul Veronèſe, modeloient en cire les figures de leur ſujet, les grouppoient convenablement, & tournant enſuite autour de cette *compoſition* en relief, ils en choiſiſſoient l'aſpect le plus pittoreſque. Cette methode eſt encore utile pour établir avec certitude les ombres & la lumière, pour s'aſſurer que, dans le tableau, tout ſera conforme à la nature.

Il eſt inutile d'avertir qu'un ſeul ſujet doit être repreſenté dans un ſeul tableau. Aucun peintre n'admettra ſans doute Paul Véronèſe qui, dans la partie droite d'un de ſes tableaux, a repréſenté Jeſus-Chriſt béniſſant l'eau dont il va être baptiſé par Saint-Jean, & dans la partie gauche, Jéſus-Chriſt tenté par le diable. Il faut ſans doute rejetter le ridicule de cette *compoſition* ſur ceux qui la demandèrent au peintre de Vérone. On trouve auſſi des exemples de duplicité, & même de triplicité de ſujets dans des bas-reliefs antiques. Il faut, pour que le ſujet ſoit tellement un, que tout y appartienne, & ſi le peintre ſe permet quelques épiſodes, il faut du moins qu'ils y ſoient liés, & qu'un reconnoiſſe, ſi on les en détachoit, qu'ils ne ſont pas un tableau, mais ſeulement une partie ſubordonnée d'un tableau. Boileau a dit en critiquant une tragédie de Quinaut : *chaque acte en ſa pièce eſt une pièce entière.* On ne critiqueroit pas moins juſtement un tableau dont chaque grouppe ſeroit un tableau entier. Le Pouſſin paroit avoir mérité ce reproche dans ſon tableau de la guériſon du paralytique : le grouppe, repréſentant un vieillard qui donne l'aumône à une femme, eſt entièrement étranger au ſujet, n'y eſt aucunement lié & n'y fait pas même la plus légère attention. On peut l'en détacher & ce ſera un tableau entier. On a fait la même critique de la célèbre tranſfiguration de Raphaël. La partie ſupérieure du tableau, & ſa partie inférieure, ſont deux ſujets & deux tableaux differens ; mais ce défaut eſt bien compenſé par l'extrême beauté du tableau inférieur.

On ne peut donner un principe général ſur la la place que doit occuper le principal grouppe, la principale figure ; mais quelque place que l'artiſte juge à propos de lui donner, tout doit rendre vers cette figure, tout doit y rappeller ; l'effet général, dont elle eſt la cauſe & l'objet, toutes les parties enfin de l'enſemble. Telle eſt la ſeule loi rigoureuſement obligatoire de la *compoſition* pittoreſque. Si rien n'engage à prendre un autre parti, la figure principale doit être au centre & plus élevée que les figures ſubordonnées qui l'environnent. Ce n'eſt point une règle, mais une convenance ſujette à des exceptions. Si un peintre avoit à repréſenter un roi charitable, qui s'incline pour panſer lui-même un malade, pourroit-on le condamner parce que ſa figure principale ſeroit la moins élevée de ſa *compoſition*, lorſque d'ailleurs tout rappelleroit à cette figure. Jeſus-Chriſt ayant un genou en terre & le corps incliné pour laver les pieds des apôtres, ou pour écrire ſur le ſable, eſt toujours la principale figure, quoique les autres ſoient plus élevées & plus développées.

On n'établira ni le nombre de grouppes qui doivent entrer dans un tableau, ni le nombre de figures qui doivent compoſer chaque grouppe. Il ſuffira de dire que les différens grouppes doivent être variés entr'eux dans leurs formes, dans leurs mouvemens, & même en général dans le nombre des figures, parce que la nature elle-même donne ordinairement l'exemple de cette variété, & parce que l'artiſte marqueroit peu de reſſources s'il étoit réduit à ſe répéter dans le même quadre.

Il y a pour les grouppes des préceptes d'école, qu'il faut connoître ſans les recevoir comme des loix. Ces règles ont leur mérite & leurs avantages ; mais elles n'ont pas le droit d'aſſervir le genie, & doivent céder ſouvent à d'autres convenances. « Un des principaux objets de la » liaiſon des grouppes, dit M. Dandré Bardon, » eſt de conduire l'œil du ſpectateur ſur le héros » du ſujet. Il convient que cette opération ſe » faſſe par une marche diagonale ; les procédés » par lignes horizontales ou paralleles à la bor» dure du tableau, produiſent rarement des aſ» pects pittoreſques ».

On ſent que cette marche diagonale, qui conduit à la principale figure, tend à donner à toute l'ordonnance pittoreſque une forme pyramidale qu'on a grand ſoin auſſi de recommander, & qu'on n'eſt pas non plus étroitement aſtreint d'obſerver. Ajoutons qu'on doit la déguiſer même à l'inſtant où on l'obſerve, enſorte que l'ordonnance ne devienne pas une pyramyde parfaite, & que l'art diſcrétement ſemble un effet de la nature.

En général on doit éviter que chaque grouppe, ou le total de la *compoſition* décrive une figure régulière, & trace une ligne horizontale ou perpendiculairement au-deſſus d'une autre ; que les têtes, les jambes, les bras décrivent des lignes paralleles ; que la diſtance ſoit parfaitement égale entre les différentes figures ou entre leurs parties, que les membres ſemblables ſe trouvent dans une même poſition, ou préſentent

les mêmes raccourcis Il faut chercher autant qu'il eſt poſſible à faire paroître les belles parties du corps. Si la *compoſition* generale decrit un demi cercle, ou concave, ou convexe, elle ſe developpe mieux à l'œil du ſpectateur, que ſi elle étoit tracée ſur une ligne droite.

Ecoutons encore le profeſſeur que nous avons déjà cité. «Un beau grouppe, ce ſont ſes termes, » doit reſſembler à une grappe de raiſin. Il eſt » la collection de pluſieurs parties reunies par » des liens pittoreſques qui ne forment qu'un » ſeul tout. Il doit avoir ſa *chaîne*, c'eſt-à-dire, » des objets qui s'échappent avec adreſſe de la » maſſe du grouppe, & ſervent à le lier avec » les grouppes voiſins, ou avec d'autres figures » qui l'agrandiſſent. Tous les grouppes doivent » avoir leur ſoutien; on nomme ainſi les grouppes » ſubordonnés qui font la balance, la ponderation, l'équilibre du tout enſemble, & qui » concourent à faire valoir le grouppe capital ».

Il faut convenir qu'excepté le grand principe de l'unité de ſujet & d'intérêt, toutes les regles de *compoſition* ne ſont que des conſeils qu'il eſt bon de ſe rappeller ſouvent, mais qu'on ne s'aſtreint pas à ſuivre toujours. L'un des quatre tableaux de Rubens, qui repréſentent la chûte des anges rebelles, n'offre ni une figure pyramidale, ni une grappe de raiſin. L'enſemble général donneroit plutôt l'idée d'un paquet d'inteſtins retenus au ſommet par un lien inviſible; c'eſt une des plus fougueuſes conceptions du génie pittoreſque. Il y a de très-belles *compoſitions* ſur une ligne droite; d'autres qui decrivent un croiſſant, enſorte que les deux côtés de l'ordonnance ſont beaucoup plus élevés que le centre; d'autres encore qui manquent d'equilibre & ne chargent qu'un des côtés du tableau.

Des figures nobles doivent être noblement drappées: cela ne ſignifie pas qu'elles doivent être richement vêtues. Les deſſins des riches étoffes, l'eclat de l'or & des pierres précieuſes arrêtent trop l'attention des ſpectateurs, qui alors, comme dans la ſociété, riſquent de faire moins d'attention aux perſonnes qu'aux habits. Si le peintre d'hiſtoire multiplie les ornemens & les parures, pour montrer ſon talent à repréſenter ces objets, il devient peintre de genre. Les ſujets de l'hiſtoire ancienne ne permettent pas l'emploi des riches étoffes, à moins que la ſcène ne ſe paſſe dans une Cour Aſiatique: encore voyons-nous que le Pouſſin a repandu dans ſon tableau d'Eſther devant Aſſuérus une richeſſe bien differente de celle des étoffes.

Un précepte utile ſeroit de n'admettre dans un tableau que les grouppes qui ſont eſſentiellement néceſſaires au ſujet, & qu'autant de grouppes qu'il en faut pour concourir à l'effet de l'action. Je crois que le peintre qui ſe diſtingueroit par une exquiſe pureté de deſſin, par l'exactitude de l'expreſſion, & qui approcheroit le plus qu'il eſt poſſible de la beauté, ne devroit pas multiplier dans ſes tableaux les grouppes & les figures. Comme ſes figures nous attacheroient fortement, il devroit nous laiſſer le moyen de ſavourer notre jouiſſance en ne la partageant que ſur un petit nombre d'objets. S'il les multiplioit, ſon art l'obligeroit à en ſacrifier une partie pour n'appeller le ſpectateur qu'au principal grouppe, à la principale figure, & il ne pourroit faire aucun ſacrifice ſans nous inſpirer des regrets.

« La beauté étoit en ſi grande eſtime chez les » anciens Grecs, dit Raphael Mengs, qu'ils ne » regardoient comme digne d'être imité que ce » que la nature leur offroit de plus beau: on » peut dire que c'eſt ce peuple qui a créé & » perfectionné le beau ſtyle. Le ſoin ſingulier » que leurs meilleurs artiſtes donnèrent à cette » partie leur fit négliger les grandes *compoſitions* qui ſont la gloire de quelques artiſtes » modernes. Les tableaux de leurs plus célébres » maîtres étoient en general compoſés d'un très-» petit nombre de figures, & leurs *compoſitions*, » quoique pleines de génie, ne contenoient pas » un grand nombre d'objets. Par les ouvrages » qui nous reſtent des Grecs, il eſt facile de » s'appercevoir que, dans leurs grandes *compoſitions* mêmes, ils s'appliquoient plus à » rendre parfaite chaque figure en particulier, » qu'à en former un bon enſemble. Si les anciens peintres ne mettoient pas beaucoup de » figures dans leurs ouvrages, c'eſt qu'ils ſentoient qu'un objet beau & parfait par lui-» même, n'eſt pas dans ſon vrai jour, s'il n'eſt » pas avantageuſement placé. En effet la multiplicité d'objets nous empêche de jouir de la » perfection du ſujet principal ».

» Mais quand au commencement du quatorzieme ſiècle, la Peinture commença, pour » ainſi dire, à renaître en Italie; les Peintres » s'occupèrent à peindre des murs d'égliſe, des » cimetieres, des chapelles: ils repreſentoient » les myſtères de la paſſion, ou d'autres ſemblables ſujets. Il s'offrit donc un vaſte champ » pour rendre la Peinture plus abondante que » parfaite; & chez les modernes, cet Art a conſervé beaucoup de défauts de ces premiers » eſſais. Auſſi, de nos jours, n'eſt-il pas néceſſaire que l'artiſte cherche à ſe faire, » comme chez les Grecs, des hommes inſtruits » & des Philoſophes: Il ſuffit de plaire aux » yeux des gens riches, & d'une multitude » groſſière & ignorante. Delà vient que nos » Artiſtes, au lieu de chercher à atteindre à la » perfection de l'Art, ont recours à l'abondance » & à la facilité; parce que ce ſont les parties » les plus propres à être appreciées par les Amateurs, pour qui la plupart des ouvrages ſont » deſtinés ».

Digitized by Google

Sans négliger, comme les anciens, les parties de l'ordonnance d'où réſulte un bon enſemble, il faudroit préférer, comme eux, la beauté d'un petit nombre d'objets à l'abondance d'une grande *compoſition*. Mais il eſt diverſes claſſes de talent, égales peut-être, quoique différentes entre elles. Il faut livrer à l'impulſion de la nature les artiſtes qu'elle a moins deſtinés à nous plaire par la beauté parfaite de chaque objet, que par une autre partie de l'art que les Artiſtes appellent la *grande machine*.

Le Statuaire, ne faiſant ordinairement qu'une ſeule figure, eſt ſévérement aſtreint au devoir de la faire belle. Si la Nature ne l'a pas formé pour ſentir & exprimer le beau, il n'eſt pas né pour ſon Art, mais d'autres parties pourroient lui procurer des ſuccès dans la Peinture.

Aucun Peintre ne differe plus de Raphaël que Rubens, & cependant tous deux ont des droits à l'admiration de la poſtérité. Raphaël, Statuaire, eût approché des Artiſtes de l'ancienne Grèce : Rubens, Statuaire, eût, peut-être, égalé le Puget dans une ſeule partie, le ſentiment des chairs, & lui auroit été fort inférieur dans tout le reſte ; ou plutôt le caractère propre de ſon Art l'auroit forcé de ſe faire une manière toute différente de celle que nous lui connoiſſons, & de s'appliquer à la correction des formes.

Jeune Artiſte, cherchez à vous connoître : examinez le penchant que vous a donné la Nature. Si en voyant les tableaux des grands Maîtres, vous êtes principalement touché de la beauté des formes, de l'expreſſion des paſſions douces, de l'imiration de la nature parfaite, du ſentiment de la ſageſſe, d'un rendu précis & cependant animé, ne vous livrez pas à des *compoſitions* qui ſuppoſent plus de fougue que de préciſion, plus d'abondance que de ſenſibilité, plus de richeſſe que de perfection. Ne traitez par choix que des ſujets qui vous permettent toute l'étude dont vous êtes capable. Mais ſi, dans les ouvrages de vos prédeceſſeurs ou de vos contemporains, c'eſt ce qu'on appelle la *grande machine* qui vous charme le plus, livrez-vous aux vaſtes *compoſitions*, étonnez par la variété, la richeſſe, le nombre de vos conceptions ; peignez des batailles, des aſſemblées publiques, des ſacrifices ſolemnels, des émotions populaires ; que, ſous vos pinceaux, Virginius frappe ſa fille à la vue de tout un peuple ; aſſemblez tout l'Olympe aux nôces d'Alcide & d'Hébé ; creez une foule ivre de vin & de joie pour lui faire accompagner le triomphe de Bacchus. Que votre couleur ſoit brûlante comme votre imagination ; &, par l'enthouſiaſme que vous inſpirerez aux ſpectateurs, étourdiſſez-les ſur les incorrections qu'entrainera l'impoſſibilité de faire autant d'études attentives que vous leur préſenterez d'objets. Mais ſouvenez-vous que ſi l'on vous pardonne quelques défauts d'exactitude, un rendu moins précis, le choix d'une nature moins parfaite, des exagérations dans les mouvemens & dans les formes, on ne vous permettra pas des incorrections trop choquantes, & que ſur-tout vous prenez l'engagement de racheter chacune de vos fautes par autant de beautés. Vous lutteriez vainement, il eſt vrai, contre Raphaël, le Dominiquin, le Pouſſin ; travaillez donc à rendre Rubens, ou Paul Véronèſe aux Amateurs des Arts. Propoſez-vous toujours plus que le but auquel il vous eſt permis d'atteindre ; c'eſt le ſeul moyen de vous forcer vous-même à employer toutes vos forces. Noubliez pas que la grande machine de la *compoſition* exige les grands effets de la couleur. Une *compoſition* chaude, exécutée d'un pinceau ſec, & n'offrant qu'une couleur froide, fait un contraſte barbare dont le plus foible connoiſſeur eſt choqué. Cherchez, dès vos premières eſquiſſes, à diſpoſer vos grouppes, votre ſite, vos acceſſoires, de manière qu'ils puiſſent vous procurer des maſſes impoſantes d'ombres & de lumières, & que même indépendamment de la couleur, on voie de grands effets dans le clair-obſcur de votre *compoſition*.

La profuſion eſt vicieuſe, même dans les plus vaſtes ordonnances. *Au lieu de donner de la beauté & de l'expreſſion*, dit Gérard Laireſſe, *elle diminue au contraire l'effet d'un ouvrage.* Il faut éviter auſſi, même dans les *compoſitions* d'un petit nombre de figures, de laiſſer de trop grands eſpaces vuides, & de préſenter en quelque ſorte une toile nue. Mais ce n'eſt pas par des acceſſoires inutiles que l'eſpace doit être en quelque ſorte rempli ; c'eſt par le ſujet même. On connoît des tableaux, juſtement eſtimés à pluſieurs égards, où l'Architecture l'emporte trop ſur l'objet principal. On pourroit dire que ce ſont des Tableaux d'Architecture ornés de figures, où du moins les deux genres y ſont tellement partagés, qu'on ne ſait auquel des deux on doit les rapporter.

Tous les Amateurs connoiſſent les règles triviales de la *compoſition* ; elles ſont à leur portée : il ne faut qu'en avoir entendu parler une fois pour les retenir. Mais ce n'eſt qu'une longue étude & une pratique raiſonnée qui apprennent les grands principes du Deſſin & les autres parties capitales de l'Art. C'eſt donc ſur la *compoſition* qu'ils ſe rejettent le plus volontiers pour faire briller leurs connoiſſances aux yeux de ceux qui ſont plus ignorans ou plus modeſtes qu'eux. Ils élèvent leur voix magiſtrales contre les *compoſitions* modernes qui ne pyramident pas bien, qui grouppent mal, qui ont des trous, &c. Mais ils ſe taiſent ſi le tableau eſt du Dominiquin, du Pouſſin, de le Sueur : une conſcience ſecrette leur dit qu'ils pourroient

bien avoir tort contre ces grands Maîtres, & qu'une imitation vraie de la Nature peut bien valoir les règles de l'Ecole.

Il eſt très-vrai que ces règles ſont juſtes ; elles ſont fondées ſur l'obſervation du bon effet que produiſent les ouvrages qui les ont fait naître : mais ſi elles ſont généralement bonnes, elles ne ſont pas d'une bonté abſolue, & doivent céder à des raiſons ſupérieures, à un autre genre de convenance. C'eſt au bon eſprit de l'Artiſte à juger d'après la manière dont il conçoit le ſujet, s'il ſera bien de s'y ſoumettre, ou s'il eſt plus à propos de s'en affranchir. Il ne s'en affranchira jamais, ſans s'impoſer des obligations plus difficiles à remplir ; celle de ſatisfaire le ſpectateur par la perfection du Deſſin & la juſteſſe de l'expreſſion. S'il renonce à être riche, il ne peut plaire ſans être beau.

Il ne peut y avoir de meilleure leçon de *compoſition* pittoreſque, que l'examen d'un Tableau bien compoſé ; & cette leçon aura encore bien plus d'autorité, ſi l'examen eſt fait par un grand Artiſte. Nous croyons donc ne pouvoir terminer plus utilement cet article, qu'en rapportant l'examen que le Brun fit d'un Tableau du Pouſſin dans une conférence de l'Académie.

Ce Tableau repréſente la Manne envoyée aux Iſraélites dans le déſert. Il eſt connu par la bonne eſtampe qu'en a fait G. Chaſteau.

On voit à la droite, ſur le devant, une femme aſſiſe donnant la mammelle à ſa mere, & careſſant ſon enfant. Auprès d'elle eſt un homme de bout qui admire ſa vertu, & un peu plus en arriere un autre homme malade, aſſis à terre, & ſe ſoulevant un peu à l'aide de ſon bâton.

Un autre vieillard, près de cette femme, paroît affoibli par une longue miſere. Il a le dos nud : un jeune homme lui paſſe la main ſous le bras pour l'aider à ſe lever.

Sur la même ligne, mais du côté oppoſé, paroît une femme qui tourne le dos, & tient entre ſes bras un petit enfant. Elle a un genou à terre & fait ſigne de la main à un jeune homme qui tient une corbeille pleine de manne d'en porter au miſérable vieillard dont on vient de parler. Près d'elle ſont deux jeunes garçons, dont le plus âgé repouſſe l'autre d'une main, lui fait renverſer le vaſe où il a déjà recueilli de la manne, & tâche d'en ramaſſer ſeul. Auprès du jeune homme portant une corbeille, eſt un homme à genoux, joignant les mains & levant les yeux au Ciel. Devant la femme dont on vient de parler, & plus près de la bordure du Tableau, on voit quatre figures. Les deux plus avancées repréſentent un homme & une femme inclinés pour recueillir de la manne. Derriere la femme eſt un homme qui en porte avidement à ſa bouche, & une fille de bout, regardant en haut, & levant ſa robe pour recevoir la manne qui tombe du ciel.

Ces deux parties qui occupent les côtés oppoſés du tableau, forment deux grouppes de figures qui laiſſent le milieu ouvert ; en ſorte qu'on apperçoit librement vers le centre de la *compoſition*, & ſur un plan plus reculé, Moyſe & Aaron accompagnés des anciens du peuple dont les attitudes variées concourent à la ſcène qui les raſſemble.

On voit dans le lointain, ſur les montagnes & les collines, des tentes, des feux allumés, & une infinité de gens épars de côté & d'autre ; enfin tout ce qui peut donner l'idée d'un campement.

Telle eſt la diſpoſition du tableau. Le ciel eſt couvert de nuages dont quelques-uns ſont épais. La lumière qui ſe répand ſur les figures, paroît une lumière du matin : l'air chargé de vapeurs ne lui permet pas d'être fort brillante, & du côté d'où tombe la manne, il eſt rendu plus épais, parce qu'il eſt chargé de cet aliment miraculeux.

La compoſition du ſite préſente l'image d'un déſert affreux, & d'une terre inculte ; on voit que les Iſraélites ſont réduits à la dernière néceſſité dans un pays dépourvu de tout. Les figures ſont dans une langueur qui fait connoître la longue diſette dont elles ſont abattues. La lumière a coutume d'inſpirer la gaité ; mais ici elle eſt ſi pâle & ſi foible qu'elle n'imprime que la triſteſſe. L'œil, en ſe promenant dans ce payſage, où régne tout l'art du grand maître, n'y trouve pas le plaiſir dont on ſe ſent pénétré à l'aſpect d'une belle campagne. Il n'apperçoit que de grands rochers qui ſervent de fond aux figures ; les arbres qui les couronnent ſont ſans fraîcheur, le feuillage en eſt deſſéché, la terre aride ne nourrit ni herbes ni plantes, aucun ſentier ne témoigne que le pays ſoit fréquenté.

Les grouppes, continue le grand peintre dont nous rapportons ici les obſervations, ſont formés de l'aſſemblage de pluſieurs figures jointes les unes aux autres qui ne ſeparent point le ſujet principal, mais qui ſervent au contraire à le lier, à arrêter la vue, & à l'empêcher d'errer incertaine dans une grande étendue de pays. Lorſqu'un grouppe eſt compoſé de plus de deux figures, il faut conſidérer la plus apparente comme la principale partie du grouppe, & l'on peut dire de celles qui l'accompagnent, que les unes en ſont le lien, & les autres le ſupport.

Ainſi, dans le tableau qui nous occupe, la figure de la femme qui allaite ſa mère, eſt la principale du grouppe : la mère & le jeune enfant en ſont la chaîne & le lien, le vieillard qui regarde ce ſpectacle touchant, l'autre vieillard qu'un jeune homme aide à ſe lever en le

prenant ſous le bras, en forment le ſoutien, lui donnent une grande étendue dans le tableau & font fuir les figures qui ſont derrière.

Mais ſi le groupe n'étoit compoſé que de la femme, de la mère & de ſon enfant, ſi n'ayant pas d'autres figures pour ſupport, il étoit ſeul oppoſé à la figure de Moyſe & aux autres qui ſont encore plus reculées, il demeureroit ſec & maigre, & tout l'ouvrage ſembleroit compoſé de trop petites parties.

Il en eſt de même de la femme qui tourne le dos: elle eſt ſoutenue d'un côté par le jeune homme qui tient une corbeille, & par l'homme qui eſt à genoux; & de l'autre côté par les deux figures qui ramaſſent la manne, par l'homme qui en goûte, & par la jeune fille qui en reçoit dans ſa robe.

L'effet de la lumière mérite d'être obſervé. Elle ſe répand confuſément ſur tous les objets. Il eſt aiſé de reconnoître que l'action ſe paſſe de grand matin, parce qu'on voit encore ſur la ſurface de la terre & au bas des montagnes un reſte de vapeurs qui y répand un peu d'obſcurité & rend les figures moins apparentes. Cet effet de clair-obſcur contribue à faire briller davantage les figures qui ſont ſur le devant; elles ſont frappées des éclats de la lumière qui ſort par les ouvertures des nuages que le peintre a ménagées exprès pour autoriſer les jours particuliers qu'il diſtribue ſur différentes parties de ſon tableau.

Il a même affecté de tenir l'air plus ſombre du côté où tombe la manne; & de ce côté où l'air eſt plus obſcur les figures ſont plus éclairées que de l'autre côté où l'air eſt plus ſerein. Il a employé ce moyen pour les varier toutes auſſi bien dans les effets de la lumière dont elles ſont frappées que dans leurs actions, & pour donner une plus agréable diverſité de jours & d'ombres à ſon tableau.

Nous reviendrons ſur cet excellent ouvrage de l'art à l'article *Expreſſion*, pour prouver que les expreſſions de toutes les figures concourent à l'expreſſion générale qui doit animer la *compoſition*. (*Article de M. Levesque. Tous les articles précédens ſont de M. Watelet*).

CONFUS, CONFUSION. Les objets ſont *confus* dans un tableau, quand ils y ſont mal adroitement multipliés, quand le ſpectateur ne peut ſe rendre compte du plan qu'ils occupent, quand les lumières mal-entendues, mal diſtribuées, mal degradées, égarent la vue ſur toutes les parties du tableau ſans l'appeller à l'objet dont elle doit principalement s'occuper, quand enfin le ton de ce qui doit s'avancer ne ſe détache pas de ce qui lui ſert de fond. Ainſi, la *confuſion* peut être quelquefois un vice de compoſition, & quelquefois un vice de clair-obſcur & de couleur.

On peut en général poſer pour principe que la multiplicité de figures dans un tableau y apporte moins de richeſſe qu'elle n'en trouble la compoſition, & cauſe plus de diſtraction que de plaiſir au ſpectateur. Notre attention eſt bornée, elle peut ſe fixer ſur une figure, ſur un groupe; elle ſe relâche ſi l'on veut la promener ſur un peuple entier. L'art a des moyens de ſuppoſer une foule, en ne montrant qu'un petit nombre de figures. Si l'on en repréſente un grand nombre, il faut du moins qu'un ſeul groupe domine, attire, retienne le ſpectateur, & le rappelle encore quand il veut le quitter pour des objets ſubordonnés.

Il eſt des ſujets qui ne ſe prêtent pas à ce principe, & qui exigent un grand nombre de figures ſans permettre de les grouper: ces ſujets ſont vicieux, & ne doivent jamais être du choix de l'artiſte.

Ce n'eſt qu'aux grands coloriſtes qu'il peut être permis de multiplier les objets dans leurs compoſitions: ils ont toujours des reſſources pour les empêcher d'être *confus*. Rubens en a donné des preuves; mais les artiſtes plus attachés à la beauté & à l'expreſſion qu'au preſtige de la couleur & à cette fougue de compoſition qui ne peut s'accorder avec leur ſageſſe, doivent ſe contenter de commander à notre admiration par un petit nombre de figures.

On trouve dans Pline un paſſage qui ſemble embarraſſant: Appelle, dit-il, cédoit à Amphion pour la diſpoſition, & à Aſclepiodore pour les meſures, c'eſt-à-dire, pour la diſtance qui doit ſe trouver entre chaque objet: *Cedebat Amphioni de diſpoſitione, Aſclepiodoro menſuris, hoc eſt quanto quid à quo diſtare debet.* L. 35, cap. 10, ſect. 10.

Ce paſſage n'eſt difficile que parce que nous voulons l'expliquer par les principes de compoſition des modernes. Quelle eſt en effet cette diſtance qui doit ſe trouver entre chaque objet lorſqu'on nous recommande de grouper tous les objets, de lier tous les groupes entr'eux, d'éviter ce qu'on appelle des trous dans le langage de l'école? Mais ſi, comme nous eſpérons le prouver ailleurs, on peut juger de la compoſition des tableaux des anciens par celle de leurs bas-reliefs, les peintres grecs ne cherchoient pas moins à détacher que nous cherchons à lier, à grouper. Bien plus attachés à la pureté du trait, au choix exquis des formes qu'à la grande machine de la compoſition qu'ils ne connoiſſoient même pas, & à l'expreſſion qu'au preſtige de la couleur, ils recherchoient curieuſement tous les moyens que l'art pouvoit leur fournir de développer & de détailler chaque figure. Ils n'auroient pas conſenti comme nous à perdre des parties conſidérables d'une figure en les cachant derrière celle qui l'avoiſine. Soigneux de tout étudier, ils ne vouloient ſacrifier aucune partie de leurs études. Nous devons

Digitized by Google

vons donc entendre par le paſſage de Pline qu'Aſclépiodore l'emportoit ſur Apelle par la juſte diſtance qu'il ménageoit entre chaque figure, diſtance peut-être variée avec un art, une intelligence à laquelle il étoit difficile d'atteindre. Dans un grand nombre de bas-reliefs antiques les figures ſont fort éloignées les unes des autres, & l'on ne peut gueres ſoupçonner que les auteurs de ces bas-reliefs aient employé aucun art à ménager entr'elles une diſtance capable de plaire. Dans la noce Aldobrandine, elles ſont plus rapprochées, plus agréablement diſpoſées. Je croirois que l'auteur de ce tableau a mieux connu que ceux des bas-reliefs, en général, l'art des diſtances dont parle Pline, mais qu'il n'a pas été cependant l'egal d'Aſclépiodore dans cette partie.

Tout éloignée qu'eſt cette pratique de celle des modernes, & de leurs principes de compoſition, on peut préſumer que Raphaël, le Dominiquin, le Pouſſin ſe ſont quelquefois accordés avec la méthode d'Aſclepiodore. (*Article de M.* LEVESQUE).

CONNOISSANCE, (ſubſt. fém.) Ce mot, dans la langue des Arts, eſt pris pour la faculté de s'y connoître. Il y a deux ſortes de *connoiſſances* : l'une que j'appellerois *intellectuelle*, & l'autre *matérielle*.

Par la *connoiſſance* intellectuelle, on apperçoit ſi l'ouvrage eſt bon ; par la *connoiſſance* matérielle, on découvre, ou l'on croit découvrir, quel en eſt l'Auteur.

La *connoiſſance* intellectuelle dépend en partie de l'intelligence naturelle, & s'acquiert en partie par l'étude de l'Art : la *connoiſſance* matérielle dépend entièrement d'une longue comparaiſon d'un grand nombre d'ouvrages de différens Maîtres.

Connoître ſi l'attitude d'une figure eſt naturelle ou gênée, ſi cette figure n'eſt pas eſtropiée, cela dépend de l'intelligence naturelle & de la juſteſſe de la vue. Pour appercevoir ſi les expreſſions ſont juſtes, il faut de la ſenſibilité & une grande attention à obſerver les changemens qu'apporte aux traits du viſage la préſence des diverſes paſſions. Il eſt aiſé de s'appercevoir ſi un tableau appelle ou n'appelle pas, s'il eſt foible ou vigoureux de couleur, & par conſéquent s'il a de l'effet ou s'il n'en a pas. Voilà, à-peu-près, juſqu'où peut conduire l'intelligence naturelle dans la *connoiſſance* de l'Art.

Pour connoître ſi une figure nue ou drappée eſt bien deſſinée, il faut avoir acquis la *connoiſſance* des formes de la Nature nue, parce que les principales de ces formes doivent ſe ſentir, même ſous la draperie. Ce n'eſt pas d'un œil diſtrait qu'on apprend à les connoître, il faut les avoir étudiées avec l'intention de les imiter, & par conſéquent avoir deſſiné. Une foible habitude du deſſin ne donne qu'une *connoiſſance* très-bornée des formes. Il faut donc avoir deſſiné beaucoup pour être bon connoiſſeur dans la partie du deſſin : il faut encore avoir fait une étude de l'anatomie pour oſer prononcer ſi le Peintre a bien rendu l'action ou le repos des muſcles dans les divers mouvemens, & ſi ſous la chair & la peau il a bien exprimé la charpente oſſeuſe, comme il a dû exprimer la forme des membres ſous la drapperie.

Il ne faut que des yeux pour voir ſi un tableau fait de l'effet ; mais pour voir ſi cet effet eſt juſte, ſi les loix du clair-obſcur y ſont bien obſervées, il faut connoître le jeu de la lumière ſur les parties qu'elle frappe ; comment elle gliſſe ſur les parties les moins ſaillantes, comment elle ſe dégrade en une demi-teinte à laquelle ſuccède l'ombre qui eſt elle-même remplacée par le reflet ; quelle eſt la grandeur de la lumière, la grandeur & la forme des ombres portées, ſuivant la grandeur du corps lumineux & ſa diſtance. Il faut ſavoir encore que l'air couvre les objets comme un voile dont l'épaiſſeur augmente & diminue en proportion de l'éloignement de ces objets : il eſt bien à craindre que le connoiſſeur, s'il n'a aucune pratique de l'Art, ne prononce bien légèrement ſur une partie qui exige tant de theorie & de pratique.

S'il a conſidéré attentivement beaucoup de Tableaux, je crois bien que, ſans avoir pratiqué l'Art, il aura acquis quelque *connoiſſance* dans ce qu'on appelle *le beau maniement du pinceau* : mais je crains que cette *connoiſſance* ne lui ſoit plus dangereuſe qu'utile, & ne l'entraîne à de faux jugemens. Le beau maniement du pinceau n'eſt point une partie mépriſable de ce qui, dans l'Art, doit s'appeller *le métier*. Elle témoigne l'adreſſe de l'ouvrier ; &, dans les opérations des hommes, on aime à voir qu'elles ont été faites avec adreſſe. Mais le Peintre peut avoir été grand Artiſte & mediocre ouvrier ; il peut même s'être fait un Art de cacher ſa manœuvre ; & le prétendu connoiſſeur ne manquera pas alors de ſacrifier l'Artiſte à l'ouvrier, à moins qu'il ne ſoit éclairé dans ſes jugemens par quelque connoiſſeur véritable.

Quant au coloris qui eſt encore plus varié que le nombre des Artiſtes, puiſque bien des Artiſtes ont entièrement changé pluſieurs fois en leur vie leur ſyſtême de couleur, quel parti prendra le connoiſſeur qui ne s'eſt fait qu'une idée bornée de l'Art, qui n'en a pas bien diſtingué l'eſſence, les parties acceſſoires & les conventions ? Ou il flottera dans l'incertitude, ou il ſe fera un ſyſtême excluſif, d'après la manière particulière de ſon Peintre favori.

S'il connoit la Fable, l'Hiſtoire, les uſages & les vêtemens des différens peuples, il tirera grand parti de ſon érudition pour juger les ouvrages de l'Art; il ne s'appercevra pas qu'il juge l'Hiſtorien, le Savant, & non le Peintre. Un Artiſte peut ſe tromper ſur des détails hiſtoriques, donner des habits perſans à des Romains, contrarier les uſages du peuple qu'il repréſente, & être cependant un grand Peintre; un Artiſte mediocre, mais qui a quelque littérature, peut faire un tableau très-foible ſans pécher contre l'hiſtoire & le coſtume.

Mais c'eſt la *connoiſſance* matérielle, celle dont ſe piquent les Marchands de tableaux, qui eſt ſur-tout recherchée par le vulgaire des connoiſſeurs. Elle conſiſte, non pas à juger le tableau lui-même, mais a y attacher le nom d'un Artiſte: ce nom décide le mérite de l'ouvrage, & ce mérite riſque de s'évanouir, ſi l'on découvre dans la ſuite que le nom a été mal appliqué.

Un bun nomenclateur de tableaux doit ſavoir diſtinguer la manière générale qui caracteriſe chaque Ecole, & la manière particulière qui caractériſe chaque Maître.

En effet, quoique chaque Maître ait un deſſin, une touche, une couleur qui lui ſoit propre, il y a encore, dans le total de ſa manière, un ſtyle qui témoigne à quelle Ecole il appartient. Pour reconnoître ce ſtyle, il faut avoir vu un bien grand nombre de tableaux de chaque Ecole, & même de leurs différens âges; car les Ecoles ont leurs âges comme les hommes L'Ecole Françoiſe du dix-huitième ſiècle eſt bien différente de la même Ecole au dix-ſeptième. D'ailleurs, certains Maîtres font école dans l'Ecole; d'autres ſemblent appartenir à une Ecole étrangère. Le Pouſſin eſt tout Romain; on en en peut dire autant de le Sueur, qui cependant n'a jamais vu Rome; le Brun eſt plus Romain que François; de Troy, Coypel, ſont des François qui ont pris quelques leçons à Rome. Par quel caractère diſtinguera-t-on que Boucher appartient à la même Ecole que le Pouſſin, le Sueur & le Brun?

Il n'eſt ſouvent guère moins difficile de diſtinguer le ſtyle particulier de chaque Artiſte, parce que pluſieurs ont varié leur ſtyle ſuivant les ſujets qu'ils avoient à traiter, parce que tous ont changé de ſtyle à différens âges. La première manière d'un artiſte eſt celle de ſon maître, & ſouvent il eſt à cette époque très-difficile de diſtinguer les ouvrages du maître & de l'élève: il ſe forme enſuite une manière qui lui appartient: quelquefois il s'en dégoute & en prend une différente; il en change preſque toujours avec l'âge. Il devient plus froid, plus timide; il néglige l'étude & travaille de pratique; il ſe fait une manœuvre plus expéditive parce qu'il eſt plus employé, & diminue de talent en même-temps qu'il augmente de réputation.

Enfin il y a des artiſtes qui ne manquent pas d'habileté, mais qui n'ont pas un talent qui leur ſoit propre. La nature ne les a deſtinés qu'à être de bons imitateurs: ils compoſent avec l'eſprit d'un autre, colorent avec les yeux d'un autre, travaillent en quelque ſorte avec la main d'un autre. Penſée, touche, coloris, diſpoſition, maniement de pinceau, rien n'eſt à eux. Ils deviennent un double du maître qu'ils ont pris pour modèle, & ſont capables de tromper ſouvent même de bons connuiſſeurs. On ne prendra pas leurs ouvrages pour les chef-d'œuvres des artiſtes qu'ils ont imités; mais on croira qu'ils ſont de leur main. Leur fortune ira même plus loin. Comme un propriétaire veut toujours que le tableau qu'il poſſede ſoit le plus beau du maître dont il porte le nom, l'imitateur l'emportera dans quelques eſprits ſur l'artiſte qu'il a imité, & l'œuvre du ſinge ſera préférée à celle de l'homme.

Les artiſtes & les bons connoiſſeurs peuvent être quelquefois embarraſſés dans leurs jugemens par d'excellentes copies. *Voyez* COPIE. (*Article de M.* LEVESQUE.)

CONNOISSEUR (ſubſt. maſc.) n'eſt pas la même choſe qu'*amateur*. *Connoiſſeur* en fait d'ouvrages de peinture ou des autres arts qui ont le deſſin pour baſe, renferme moins l'idée d'un goût décidé pour l'art, qu'un diſcernement certain pour en juger. On n'eſt jamais parfait *connoiſſeur* en peinture ſans être peintre; il s'en faut même de beaucoup que tous les peintres ſoient bons *connoiſſeurs*. Il y en a d'aſſez ignorans pour voir la nature comme ils la font, ou pour croire qu'il ne faut pas la faire comme ils la voyent. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

Ne pourroit-on pas répondre à l'auteur de cet article que l'artiſte n'eſt pas obligé de rendre la nature comme il la voit, parce qu'il ne l'eſt pas de faire ce qui eſt impoſſible. *Voyez* l'article CONVENTIONS, & ſur-tout l'addition à cet article extraite des œuvres de Mengs: au reſte, il faut avouer que tous les artiſtes ne ſont pas parfaits *connoiſſeurs*, d'abord parce que l'art a une ſi grande étendue qu'il eſt bien difficile à un ſeul homme d'en embraſſer toutes les parties, & enſuite parce que beaucoup d'artiſtes ont un goût excluſif, & qu'ils ne ſavent pas reconnoître le beau qui ne s'accorde point avec leur goût. (*Article de M.* LEVESQUE).

CONSEILS ſur les ouvrages de peinture.

Rien de plus inconteſtable théoriquement que la néceſſité de demander des *conſeils*, lorſqu'on travaille à des ouvrages qui ſont deſtinés à plaire; demandez donc de *conſeils*, recevez des avis, profitez-en. Voilà des préceptes que tout le monde ſait, que tous les hommes ſe re-

Digitized by Google

pètent les uns aux autres : mais bien des difficultés ſe repréſentent à ceux qui veulent les mettre en pratique.

S'il exiſtoit une claſſe de juges doués d'une intelligence étendue, & libres de préventions, de prejugés, d'affections perſonnelles, les auteurs & les artiſtes n'auroient aucun prétexte pour refuſer de ſe ſoumettre à leur jugement, & de recevoir d'eux les avis dont ils ont tous beſoin; alors ces avis ſe trouveroient inconteſtablement bons, & ceux qui ne s'y ſoumettroient pas ſeroient inexcuſables. Mais ces conſeillers parfaits n'exiſtent guères ; ils ſont même ſi rares que, ſur-tout relativement à certains arts, on peut généralement les regarder comme des êtres de raiſon. Mille gens ſont toujours prêts à donner leur avis, même quand on ne les leur demande pas. On n'en rencontre pas moins qui offrent d'en donner à tous ceux qui en demandent ; mais ce qu'on trouve dans tous ces hommes ſi prodigues de *conſeils*, c'eſt communément ou peu de lumière ou peu de ſincérité, & ſur-tout le défaut de cette réunion de connoiſſances ſi néceſſaire à ceux qui exercent les arts, lorſqu'ils conſultent dans le deſſein d'être éclairés.

Il faut obſerver que chacun des Beaux-Arts exige de ceux qui veulent juger de ſes productions, des connoiſſances générales & particulières ; car les Arts ont des élémens communs & des élémens propres à chacun d'eux : il y en a même dont, ſur-tout, les élémens particuliers ne ſont guère connus que de ceux qui les exercent, & le ſont même imparfaitement de pluſieurs d'entre eux. Comment donc eſpérer de trouver des conſeillers utiles parmi ceux qui ne les exercent pas? C'eſt cependant cette claſſe immenſe qui aime le plus à être conſultée. Quels ſeront ceux que conſulteront l'Architecte & le Compoſiteur de Muſique ? Quels ſeront ceux que conſulteront avec confiance & réſignation le Sculpteur & le Peintre? Cette queſtion ſeroit moins embarraſſante à l'égard des ouvrages d'eſprit & de goût, parce que dans ces ouvrages, le méchaniſme étant beaucoup plus connu, le nombre de ceux à qui l'on peut demander *conſeil*, & dont on peut en eſpérer d'utiles, eſt beaucoup plus grand. Ainſi le Poëte & l'Orateur peuvent ſoumettre leurs productions à un plus grand nombre de perſonnes que le Peintre & le Statuaire, & recueillir par ce moyen des avis plus utiles. Mais les Artiſtes n'auront-ils donc aucuns moyens de recueillir des avis & d'obtenir des *conſeils* profitables? Qu'ils ſe gardent bien de le penſer. S'ils ſont de bonne foi, s'ils deſirent ſincèrement d'être éclairés par de ſages avis, ils trouveront des moyens d'en obtenir, en employant une ſorte d'art pour ſe les procurer. Je crois utile de les mettre ſur la voie, en leur ſoumettant mes idées ſur cet objet.

Je penſe que ce n'eſt guère que partiellement qu'ils pourront ſe procurer les *conſeils* les plus utiles. La claſſe dont l'Artiſte doit les eſpérer, eſt celle dont il fait partie. Mais les inconvéniens qu'il y trouvera le plus fréquemment, ſont le défaut de ſincérité des Artiſtes qu'il conſultera, & le défaut de lumières aſſez étendues pour réunir des idées bien réfléchies ſur toutes les parties de l'Art. Les artiſtes qui aſpirent à être admis dans les ſociétés académiques, n'éprouvent que trop ſouvent le défaut de ſincérité dont je parle. Trop ſouvent les aſpirans qui montrent leurs ouvrages à pluſieurs artiſtes, avant de les expoſer au jugement définitif par la voie du ſcrutin académique, ſont trompés par une réſiſtence qui leur eſt funeſte. Ceux qui ſe la permettent, loin de s'en faire un ſcrupule, la regardent ordinairement comme une politeſſe non-ſeulement excuſable, mais autoriſée par l'uſage & par la crainte de bleſſer l'amour-propre.

Pour vaincre cet obſtacle, il faut demander avec un empreſſement & une franchiſe dont on ne puiſſe douter, des *conſeils* ſur la partie de ſon ouvrage dont l'artiſte qu'on conſulte doit être le plus inſtruit. Par exemple, ſi c'eſt un artiſte dont la ſupérierité conſiſte dans la correction, le conſultant, en le preſſant de lui donner ſpécialement ſon avis ſur cette partie ; doit eſpérer de lui plus de ſincérité ; parce que flattant ſon amour-propre par un endroit ſenſible, il l'engage à une attention particulière dont le réſultat eſt preſque toujours un *conſeil* ou un jugement de bonne foi. D'ailleurs, l'homme, dont la ſupériorité eſt bien reconnue dans une partie, craint moins d'humilier celui qui le conſulte, en lui montrant les fautes qu'il peut avoir commiſes contre cette même partie. Il n'eſt pas d'Artiſtes qui réuniſſent au même dégré toutes les parties d'un art auſſi étendu que la peinture ; mais il eſt auſſi peu d'Artiſtes diſtingués, qui n'aient de la ſupériorité dans quelqu'une des parties qui conſtituent ſon art. Si vous deſirez donc ſincèrement des *conſeils* & des obſervations profitables, ne demandez pas au coloriſte ce qu'il penſe de la correction de vos figures, au deſſinateur ce qu'il penſe de la compoſition ou de l'effet : mais demandez à chacun d'eux ce qu'il penſe en examinant votre ouvrage, de la partie qu'il connoît & pratique le mieux.

Ce ſeroit cependant un manque de bienſéance de ſe borner uniquement à cette demande, parce que le ſilence ſur les autres parties pourroit faire penſer, ou qu'on eſt trop ſatisfait de ſoi-même, ou qu'on ne croit pas celui que l'on conſulte aſſez habile pour deſirer ſes avis ; mais attachez-vous, comme je l'ai dit, à la partie dans laquelle il peut vous éclairer le plus véritablement ; & en lui ſoumettant auſſi les

autres, vous obtiendrez des obſervations qui pourront encore vous inſtruire; mais réſervez-vous le droit de les comparer avec les obſervations qu'auront faites d'autres Artiſtes plus eſſentiellement éclairés ſur ces parties, parce qu'ils s'en ſont plus plus particulierement occupés.

Cet exemple ſuffit, je crois, pour les avis qu'on a droit d'attendre des Artiſtes. Il reſte à démêler comment on pourra tirer auſſi quelque parti du ſentiment de ceux qui n'exercent pas les Arts. Je me ſers ici du mot *ſentiment*, préférablement aux mots *jugement* & *conſeils*, parce que j'ai reconnu en effet que c'eſt le ſentiment & la ſenſation qu'excitent les ouvrages des Arts ſur les gens du monde à qui on les montre, qui peut éclairer l'Artiſte bien plus que les jugemens qu'ils prononcent, & que tous les raiſonnemens dans leſquels ils s'égarent. Mais ſi l'on doit être infiniment attentif à recueillir les impreſſions & l'effet de leur premier ſentiment ou de leurs premières ſenſations; on eſt, je crois, très-autoriſé le plus ſouvent, à ſe méfier des raiſonnemens & des *conſeils* étendus dont ils ne manquent guère de les accompagner. Nos ſens, notre ame ſont ſuſceptible des premieres impreſſions qui ſont ſinceres & ſouvent juſtes, ſans que nous ſachions pour ainſi-dire comment. Notre eſprit, lorſqu'il n'eſt pas aſſez éclairé, lorſqu'il eſt imbu de notions vagues, de préjugés & de préventions, lorſqu'il eſt arrêté par la difficulté d'énoncer avec juſteſſe & clarté ſes idées, eſt fort ſujet à ſe détourner de plus en plus de la rectitude naturelle qui lui eſt propre.

Entre les moyens de tirer des lumieres des perſonnes qui n'ont pas les connoiſſances intimes de l'art, on peut compter les ſenſations des hommes même les moins éclairés, des femmes qui naturellement ont des ſenſations vives & promptes, & quelquefois des enfans. Il réſulte, comme on le voit, des notions que je viens de développer, que bien qu'il ſoit difficile d'obtenir dans les Arts dont traite cet ouvrage, des *conſeils* éclairés & parfaitement appropriés aux objets ſur leſquels on cherche à en obtenir, il eſt cependant une ſorte d'adreſſe qui conduit à en recueillir partiellement, & que la réunion des avis & des ſenſations peut être fort utile aux Artiſtes.

Il eſt néceſſaire, comme on le voit, que ces artiſtes ſoient aſſez éclairés eux-mêmes pour diſtinguer dans ceux qu'ils conſultent, en quelle qualité, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, ils s'adreſſent à eux. Si un homme connu pour etre ſpirituel & ſenſible n'eſt pas affecté de l'expreſſion de vos figures & de la diſpoſition poétique que vous avez cherché à leur donner, il y a apparence qu'elle eſt commune; s'il eſt arrêté ou choqué, elle eſt défectueuſe. Si un homme qui n'a point d'idées ſur ces objets, mais qui a des yeux juſtes, ſe méprend ſur les formes, la couleur ou le plan de quelques parties de votre tableau, certainement ces formes, ces couleurs & ces plans ſont défectueux en quelque choſe d'eſſentiel. Si un enfant ne rit pas en regardant une figure que vous faites rire dans votre tableau, s'il ne prend pas un air triſte en voyant pleurer une mere qui regarde ſon enfant malade, s'il n'a pas l'air alarmé d'un péril manifeſte que vous faites courir à un de vos perſonnages, s'il n'eſt pas effrayé par l'image d'un homme que vous repréſentez en colere, votre but n'eſt pas complettement rempli; car les enfans & les perſonnes qui n'ont pas beaucoup d'idées compliquées, dès qu'ils fixent un objet, en reçoivent une ſenſation relative très-juſte, & en portent un premier jugement exempt de prévention.

Apelle expoſoit ſes ouvrages au jugement du public & faiſoit bien. Ce n'étoit pas que le peuple d'Athènes ſe connût mieux que lui en peinture, ni qu'un peintre fit bien d'adopter les corrections que le public lui preſcrit: mais c'eſt que le public qui ne ſait pas en quoi conſiſte ce qui lui déplait, voit conſuſément dans l'ouvrage de l'art ce qui ne lui plait pas, & que l'artiſte en ſe corrigeant & cherchant a lui plaire ſe ſurpaſſe lui-même.

Je ne parlerai pas des *conſeils* de ceux qui d'eux-mêmes s'ingérent d'en donner ſur nos Arts, ſans qu'on leur en demande; rien ordinairement n'eſt plus ſujet à erreur que leur jugement. On peut remarquer que plus l'homme qui n'eſt pas Artiſte, ou qui eſt peu inſtruit de ce qui regarde les Arts, s'étend ſur ſon jugement & veut motiver ſes *conſeils*, que plus il differte enfin, plus il s'égare & plus l'Artiſte a droit de penſer qu'il n'a rien d'utile à en tirer.

Ce qu'on auroit à deſirer (mais ce qu'on n'a pas lieu d'attendre) c'eſt que les perſonnes dont je parle bornaſſent leurs jugemens à un énoncé ſimple de ce qui les affecte.

Il ſeroit à ſouhaiter auſſi que les Artiſtes qui ſont eux-mêmes ſujets aux prétentions & à des préventions trop favorables à leur égard, employaſſent tous les moyens qui leur ſont poſſibles pour ſe dégager quelques momens des liens dont les garrote leur amour-propre.

Je ne dirai rien de l'Art qu'ils employent trop ſouvent contre leur propre intérêt, pour offrir ſous des aſpects propres à faire illuſion, les ouvrages ſur leſquels ils ſouhaitent d'etre flattés & ſur leſquels ils redoutent un jugement ſévère; ils ſavent expoſer leurs ouvrages au jour le plus favorable, ſans réfléchir qu'il n'y a pas d'apparence que l'ouvrage ſe trouve peut être jamais dans un aſpect auſſi avantageux; ils agiſſent en celà-peu-près comme les Gens-de-lettres qui liſent avec un artifice & un agrément infini leurs productions. Cet artifice adoucit ou fait diſparoître des défauts qui reparoîtront immanquablement, parce que la choſe la plus rare eſt qu'un ouvrage ſoit lu par quelque perſonne que ce ſoit, auſſi

Digitized by Google

adroitement que par l'Auteur. On a parlé ſouvent du talent merveilleux qu'ont les Auteurs & les Artiſtes pour excuſer les défauts de leurs ouvrages, ainſi je n'inſiſterai pas. Je finirai ſeulement par dire, que le moyen le plus certain de ſe procurer des *conſeils* utiles, eſt de les demander dans le deſſein bien ſincère de les obtenir. Demandez peut-on dire alors, & vous obtiendrez. (*Article de M.* WATELET.)

CONSIDÉRATION attachée aux Arts & aux Artiſtes.

Fixer l'attention du Public & quelquefois d'une Nation entière par des occupations qu'on remplit avec ſuccès & par des vertus ſociales auxquelles on ſe montre fidèle, c'eſt mériter & acquérir une véritable & complette *conſidération*. Chaque Etat, hors ceux qui ſont trop dédaignés par l'injuſtice des grandes ſociétés, peut conduire à une *conſidération* qui lui ſoit propre.

La *conſidération* à laquelle un Artiſte peut parvenir, doit être aujourd'hui fondée non-ſeulement ſur les ſuccès qu'il obtient par des ſoins, des études ſuivies: mais comme il ſe montre bien plus qu'autre fois dans la ſociété, il doit encore établir l'eſtime à laquelle il aſpire ſur l'exercice habituel des vertus ſociales. La réputation qui vient du ſuccès des ouvrages, fixe avec intérêt les regards du Public ſur celui dont il admire les talens; mais cette faveur établit pour l'Artiſte qui la reçoit, des devoirs plus exigeans qu'ils ne le ſont pour le citoyen ignoré. Ces devoirs peuvent être gênans, ſi les penchans de celui qui les contracte y mettent quelque oppoſition: les penchans des Artiſtes (je parle en général) ſont trop ſouvent de nature à ſe plier difficilement aux obligations ſociales auxquelles on attache de la *conſidération*; parce que leur imagination trop vive & toujours exercée, ſe porte naturellement à un goût de liberté, d'indépendance, je dirois même, de libertinage d'eſprit qui ſont contraires à pluſieurs convenances abſolument indiſpenſables pour que la *conſidération* ſe ſoutienne toujours inaltérable.

On doit appercevoir, d'après ces notions, que la réputation acquiſe par l'exercice heureux du talent, ne fait aujourd'hui qu'une partie de la *conſidération* que l'Artiſte doit rechercher. Il pourroit, par des ſuccès nombreux, acquérir une réputation méritée & ne pas jouir de toute la *conſidération* à laquelle il peut prétendre; de même qu'il pourroit ne pas ſe diſtinguer dans ſon talent, & donner cependant de ſa perſonne, par l'exercice habituel des vertus & des bienſéances ſociales, une opinion avantageuſe, qui n'auroit aucune liaiſon avec ſon Art.

Il eſt donc une *conſidération* complette que les Artiſtes peuvent & doivent ſe propoſer d'obtenir. Quand ils ſe tenoient plus iſolés, l'idée de la réputation l'emportoit preſqu'entièrement pour eux ſur l'idée de la *conſidération*; parce que, devoués à la retraite & au travail, & vivant dans des ſociétés abſolument privées, leur exiſtence ſociale fixoit trop peu les regards du Public, pour qu'il eut droit de les juger ſous une double relation.

Nos mœurs à cet égard ſont changées, les Artiſtes, & l'on en pourroit dire autant des Savans & des Gens de Lettres, ſont admis dans la ſociété générale, &, par cette raiſon, ils ont droit à cette *conſidération* plus complette dont j'ai parlé. Les Artiſtes ſont donc en effet aujourd'hui ſuſceptibles d'une ambition de plus; ambition louable, & qui bien dirigée, tourne abſolument à l'avantage de celui qu'elle anime, & n'eſt pas même inutile à l'Art. On doit en effet préſumer que l'Artiſte engagé à reſpecter les convenances & les bienſéances ſociales, obſervera plus exactement encore celles qui ſont relatives à ſes ouvrages; & que ces deux mérites devenus plus fréquens, feront rejaillir ſur l'Art une opinion plus honorable. Cependant cette ambition, ce deſir extrême de la *conſidération* peut égarer celui qui s'y livre ſi, manquant de juſteſſe & d'idées, il cherche à s'attribuer les nuances de *conſidération* qui ſont dues à d'autres états que le ſien; ſes efforts alors, en le détournant de la route qu'il doit tenir, peuvent nuire à la réputation qu'il doit obtenir par ſes talens & le priver enfin de la double gloire qu'il recherche.

Rien de plus commun aujourd'hui que ces mépriſes ou ces inconſéquences; rien de plus commun que les inconvéniens qu'elles occaſionnent. Un Magiſtrat veut acquérir la *conſidération* d'homme d'Etat, de Politique, de Savant, d'Artiſte. Un Artiſte à ſon tour prétend quelquefois à celle d'homme de Lettres, d'homme du monde; il perd le tems qui l'auroit conduit à de plus grands ſuccès dans l'état ſous lequel il s'eſt montré; & l'incertitude qu'il cauſe ſur l'eſpèce de *conſidération* qu'il demande, engage quelquefois à ne lui en accorder aucune. Il a trop demandé, & finit par ne recevoir que du ridicule. Il eſt bien rare qu'un homme puiſſe réunir pluſieurs réputations bien fondées & pluſieurs ſortes de *conſidérations* à la fois. Si l'Artiſte a la prétention de vouloir perſuader que l'Art dans lequel il pourroit réuſſir n'eſt que le moindre de ſes talens, il riſquera de perdre la *conſidération* à laquelle il avoit droit, & qui feroit la jouiſſance de ſa vieilleſſe, comme le ſouvenir des actions honnêtes & des travaux utiles devient celle des hommes vertueux. (*Article de M.* WATELET.)

CONTORSION, (ſubſt. fém.) ſe dit en peinture des attitudes outrées, quoique poſſibles, ſoit du corps, ſoit du viſage. Le peintre, en voulant donner de l'expreſſion à ſes figures, ne leur fait ſouvent faire que des *contorſions*. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

Digitized by Google

CONTOUR, CONTOURNER.

Les objets qui tombent ſous le ſens de la vue ne ſont diſtincts à notre égard que par la couleur que nous fait parvenir la lumière ; mais nous ne diſtinguerions vaguement que des maſſes colorées, ſi chaque objet, doué d'une couleur différente ou différemment nuancée, ne nous offroit une apparence diſtincte des autres, par les bornes dans leſquelles cette couleur qui lui eſt propre ſe trouve renfermée. Ce ſont les bornes de ces diverſes apparences colorées qui forment le *contour* ou les *contours* de chaque objet.

Ainſi, une ſurface apparente, telle que celle du ſoleil ou de la lune, dont la matière colorée eſt comme renfermée dans un cercle, nous donne l'idée d'un objet rond ; & les points ou la ligne ſuppoſée qui le circonſcrivent, ſont pour nous les *contours* d'un objet rond. Je crois cette première & ſimple notion d'autant plus ſuffiſante, que dans ce ſujet, comme dans une infinité d'autres, les termes reçus, connus & convenus équivalent à une définition.

Il n'y aura perſonne, à ce que je penſe, de ceux qui liront ce Dictionnaire, qui n'ait une idée plus claire encore que mon explication, de ce qu'eſt un *contour :* il me ſera donc permis de ne pas m'appeſantir ſur une définition, d'autant qu'il eſt ſouvent impoſſible d'en faire, qui ſoit complettement juſte, & je regarderai mes Lecteurs même les moins inſtruits en Peinture, comme ſachant ce que je veux dire, lorſque j'employerai le terme qui fait le ſujet dont je m'occupe. Mais il n'eſt peut-être pas inutile d'expliquer comment les *contours* d'une figure ou ceux d'une ſtatue ſe manifeſtent à l'œil, relativement au deſſin & à la Peinture, de manière à être imités par un trait ; car on peut dire avec raiſon, qu'il n'y a point, à proprement parler, de trait dans une figure dont toutes les parties ſont des ſuites de ſuperficies plus ou moins rondes & dont les points qui forment la ſurface ſe joignent ſans interruption. Il ſembleroit alors que le trait ou *contour* que *deſſine* ou que peint l'Artiſte fût une ſorte de convention de l'Art ; & effectivement lorſque le *contour* eſt tracé preſqu'également & fortement marqué par un trait de ſanguine ou de crayon noir, par exemple, certainement le *contour* eſt alors mêlé de vérité & de convention. Auſſi le *contour* le plus parfait eſt-il celui qui, tracé avec légéreté & avec une intelligence fondée ſur la vérité, comme je vais le dire, fait en quelque façon oublier la trace du moyen, pour ne donner à penſer que l'image préciſe du corps qu'on regarde attentivement du point de vue où l'on eſt placé.

Ce qui donne l'idée du *contour* dans l'objet naturel, ſont des nuances plus ou moins obſcures qui ſucceſſivement ſervent de fond à l'objet qu'on deſſine, & qui le circonſcrivent entièrement. En effet, poſez une figure humaine ou une ſtatue dans un endroit quelconque, placez-vous dans un point d'où vous l'obſerverez avec l'intention de concevoir ce que je deſire vous faire comprendre (je m'adreſſe, comme on le ſent, à ceux qui n'ont aucune idée de ces détails des arts), vous verrez en conduiſant votre regard tout autour de l'objet de votre obſervation, la couleur générale qui le diſtingue à vos yeux paroître tantôt plus claire, & tantôt plus obſcure, parce que ſi le fond, c'eſt-à-dire, les couleurs des objets ſur leſquelles elles ſe deſſinent à votre œil, ſe trouvent plus claires ou plus obſcures que la ſienne ; la dernière ligne de ſa ſurface vous paroîtra tantôt plus claire, tantôt plus obſcure elle même par l'effet de l'oppoſition. Les extrémités des ſurfaces de cette figure paroîtront donc terminées ou deſſinées par un trait ou *contour* diverſement marqué que vous vous figurerez lui appartenir, quoiqu'il n'appartienne pas plus réellement à cet objet qu'à ceux qui ſe trouvent derrière ou à côté. C'eſt-là cependant ce que veut imiter le trait que vous formez avec le crayon ou le pinceau. Si le fond ſe trouve moins clair que la partie de la figure que vous deſſinez, alors le *contour* que vous attribuez à votre figure ſemble diſparoître ou appartenir au fond. Voilà pourquoi, dans les deſſins, il y a telle partie du *contour* qui n'eſt décidée que par l'ombre du fond, ſans qu'il y ait aucun trait ; ou bien, ſi l'on n'indique point de fond, l'on rend au moins le trait du *contour* ſi léger, ſi fin, ſi peu ſenſible, qu'on déſigne à l'imagination ce qu'on n'a pas dû repréſenter plus ſenſiblement. Voilà pourquoi, comme je le dirai encore au mot TRAIT, le *contour* a d'autant plus de reſſemblance avec ce qu'offre la nature, qu'il eſt moins apparent dans les endroits où la figure s'oppoſe en clair ſur un fond plus obſcur ; & le trait qui repréſente le *contour* eſt d'autant plus conventionnel que, ſur une ſurface également blanche, par exemple, il eſt plus fortement ou plus également marqué & prononcé. Si l'on veut rapprocher pluſieurs des notions qu'on trouvera aux mots ACADÉMIE, DESSIN, TRAIT, TOUCHE, elles s'éclairciront les unes par les autres ; & cela eſt néceſſaire pour avoir une idée juſte de ce que c'eſt réellement que le *contour* & le trait employés par les Artiſtes.

Les obſervations qu'on peut faire avec un Artiſte-Deſſinateur intelligent, en les rapportant à l'explication que je donne, acheveront de la faire comprendre entièrement, s'il reſte quelqu'obſcurité.

Pour revenir aux deux termes que j'ai raſſemblés à la tête de cet Article, je ferai remarquer que le ſubſtantif & le verbe offrent entr'eux une différence dans leur ſignification, ce qui n'eſt pas ſans exemple dans notre langue. *Contour* ſignifie, comme je viens de le dire, la ligne tracée qui déſigne les formes d'une figure, & ce

Digitized by Google

mot n'entraîne que l'idée ſimple du trait qu'on emploie à cet uſage & tel qu'il doit être employé. *Contourner* a un ſens qui annonce un défaut : car lorſqu'on dit, une figure *contournée*, on peut entendre que le contour de cette figure a de l'affectation, qu'il eſt *tourmenté*, qu'il s'éloigne enfin de la ſimplicité de la nature. On ne diroit pas que Raphaël contourne ſes figures, mais l'on dit avec raiſon que nul deſſinateur n'a donné à ſes figures des *contours* plus purs & plus élégans que lui. Je ne conçois pas aſſez clairement la cauſe de cette différence d'acception, pour hazarder de la faire connoître ; mais il eſt néceſſaire de l'établir pour être utile à ceux qui veulent parler avec juſteſſe le langage de l'Art, & comprendre ce que diſent les bons Auteurs ou les Artiſtes qui s'expriment avec préciſion.

Pour revenir au mot *contour*, il ſignifie donc, dans la figure vivante ou de ronde-boſſe, l'extrémité des ſurfaces apperçues dans un point de vue fixe où l'on eſt placé pour les obſerver & les étudier. Le *contour* d'une figure, d'un membre, d'une partie de quelqu'objet naturel ou d'une imitation en ronde-boſſe, varie au moindre déplacement de l'objet fixé par le regard, ou de l'œil qui le fixe. Il n'en eſt pas de même du *contour* de la figure tracée, deſſinée & peinte. Le *contour* alors eſt fixe, invariable ; & c'eſt d'après l'obſervation qu'on en fait qu'il eſt plus facile de l'apprécier, d'en appercevoir les défauts ou d'en ſentir les beautés.

La juſteſſe, la correction, la nobleſſe, l'élégance, la grace, la force, l'énergie, ſont des caractères différens par leſquels on déſigne le *contour* ou les *contours* des figures, ſoit dans les deſſins, ſoit dans les tableaux. Il n'eſt pas inutile de faire ſentir ici, avant d'entrer dans quelques détails ſur les caractères que j'ai déſignés, combien, à l'égard des *contours*, la Sculpture a plus de difficultés que la Peinture, non que je veuille ici établir de prééminence entre les deux Arts. Ce projet, tenté plus d'une fois, ſoit de bonne foi, ſoit par jeu d'eſprit, n'a aucune utilité, eſt impoſſible à exécuter & ne ſert de rien au progrès des Arts & des connoiſſances. Il y a dans la Peinture des difficultés à ſurmonter qui n'exiſtent point dans la Sculpture, puiſque la couleur, l'harmonie du clair-obſcur, les ordonnances ou compoſitions dans leſquelles il entre un grand nombre d'objets, ne ſont pas de ſon reſſort. Mais pour me borner au ſujet de cet Article, les *contours* de chaque objet que repréſente la Sculpture doivent avoir à l'œil qui ſe promène autour d'une figure repréſentée, toutes les perfections auxquelles le Deſſinateur & le Peintre ne ſont aſtreints que pour le ſeul point de vue ſous lequel ils préſentent l'objet qu'ils deſſinent ou qu'il peignent. Si le Peintre a réuſſi à rendre ce *contour* exact, correct, & s'il n'a rien omis des beautés qui lui appartiennent, ce ſuccès ſuffit. Le ſpectateur, en changeant de place & de point-de-vue, n'exige pas davantage. Ainſi le Peintre n'eſt pas obligé, comme le Statuaire, de promener, pour ainſi dire, la correction, la beauté, la grace, dans tous les points-de-vue de ſon ouvrage, où l'obſervateur peut s'arrêter en tournant autour de ſa figure.

C'eſt donc en quelque ſorte principalement pour le Sculpteur ſtatuaire que les *contours* ſont un objet d'attention, d'études & de difficultés toujours renaiſſantes. Cette obſervation n'ôte rien au mérite que le Deſſinateur & le Peintre peuvent acquérir par la ſcience approfondie des *contours* ; car ſi, d'un côté, ces Artiſtes ne ſont tenus de préſenter chaque figure qu'ils créent que ſous un ſeul point de vue, ce qui réduit à un ſeul élément, pour parler ainſi, le problème qu'ils avoient à réſoudre, d'un autre côté, qu'elle multitude de figures différentes ne ſont-ils pas obligés de produire ſouvent dans un même ouvrage, en comparaiſon du Sculpteur, dont les compoſitions ſont bornées à deux, trois ou quatre figures tout-au-plus ? Le Peintre d'Hiſtoire eſt obligé, en quelque ſorte, de repréſenter ſouvent dans un ſeul tableau la figure humaine ſous une infinité de points de vue, dans chacun deſquels on exige autant de perfection que dans la figure de ronde-boſſe.

Je vais tracer actuellement avec le plus de clarté & le moins d'étendue qu'il me ſera poſſible quelques notions des différens caractères que j'ai énoncés relativement aux *contours*. On dit d'un *contour* qu'on veut louer, qu'il eſt *juſte*, *exact*, *correct*, *pur*, *decidé*, *ferme*, *ſévère*, *ſimple*, *grand*, *prononcé*, *articulé*, *liant*, *ondoyant*, *&c.*

On exprime les défauts contraires à ces beautés par des épithètes contraires à celles que je viens d'offrir, telles que *faux*, *inexact*, *incorrect*, *ſans pureté*, *indecis*, *mol*, *libre* ou *libertin*, *maniéré*, *petit*, *meſquin*, *héſité*, *ſans caractère*, *heurté*, *ſec.*

Il eſt néceſſaire, pour l'intelligence plus parfaite & pour la brièveté des notions que je vais donner, d'obſerver que toutes les ſortes de *contours* dont j'ai parlé & ſur leſquels je vais m'étendre un peu plus, ſont ceux que le Deſſinateur ou le Peintre exécutent, lorſqu'ils imitent la figure humaine, ou la boſſe, ou des deſſins donnés pour modèle.

Un *contour juſte* eſt donc (dans les Arts du Deſſin) celui qui imite avec préciſion l'extrémité des formes d'un objet obſervé d'un certain point fixe. La juſteſſe exprime la fidélité de l'imitation, indépendamment des autres perfections théoriques ou pratiques de l'Art ; ainſi l'on peut tracer un *contour* très-juſte d'une figure imparfaite ; & quoique cette juſteſſe ne produiſe pas alors une imi-

Digitized by Google

tation agréable, elle eſt à certains égards eſtimable, parcequ'elle ſuppoſe dans l'Artiſte qui l'a exécutée une perfection d'organe & une habitude acquiſe par un grand nombre d'eſſais & d'études ſans leſquelles il ne ſeroit pas parvenu à faire agir la main dans un parfait accord avec les ſenſations de la vue. Il y a des hommes qui éprouvent plus ou moins de difficulté pour acquérir la juſteſſe dont je parle, ſoit parceque l'œil a peine à ſe fixer avec préciſion ſur le *contour* que la main doit imiter, ſoit parceque la main n'eſt pas aſſez ſouple, aſſez adroite pour repréſenter exactement ce que l'œil voit & ce que la volonté exige. Nos divers organes ont entr'eux une relation phyſique, & ils en ont une qu'on peut appeller *morale* avec nos facultés intellectuelles; mais les différentes qualités, les perfections ou les imperfections de nos organes & de nos facultés intellectuelles favoriſent ou contrarient les opérations dans leſquelles elles doivent concourir & s'accorder.

Le *contour exact* emporte à-peu-près le même ſens que le *contour juſte*, mais il me ſembleroit cependant qu'on dit plus ordinairement à un Elève qui copie bien un bon deſſin: votre *contour* eſt *exact*, parceque le jugement que porte le Maître a toute la clarté qu'il peut avoir, lorſqu'il eſt énoncé en ces termes.

Le *contour correct* annonce plus d'idées théoriques de l'Art, car c'eſt ainſi qu'on déſigne le *contour*, qui eſt non-ſeulement *exact*, mais encore conforme à la nature choiſie. La correction donne une idée de juſteſſe & d'exactitude; & de plus, comme je viens de le dire, une idée relative aux proportions reconnues comme baſes de la perfection. On ne doit donc pas dire d'un Artiſte qui a deſſiné exactement un modèle imparfait, que ſon *contour* eſt *correct*, parceque l'enſemble qu'il a imité eſt lui-meme incorrect. Le *contour correct* annonce une connoiſſance des proportions & une exactitude à s'y conformer. On entend plus préciſément encore cette correction répandue ſur tout le *contour* en l'appellant un *contour pur*. Certaines têtes antiques ont un *contour pur*; certains traits des plus célèbres Deſſinateurs préſentent des *contours purs*.

Un *contour correct*, *pur* & *décidé* rappelle l'idée de Raphaël, deſſinant ſans héſiter la tête d'un de ces Anges qu'il a placés dans le tableau d'Héliodore: ceux qui ont eu l'avantage de voir dans ce ſiècle le célèbre Bouchardon deſſiner d'après le bel Antique, ont pu concevoir clairement ce que c'eſt qu'un *contour décidé*, & nombre de ces deſſins atteſtent cette ſavante aptitude qu'il avoit acquiſe, & à l'aide de laquelle il deſſinoit quelquefois le *contour* d'une Académie preſque d'un ſeul trait, ſans héſiter & ſans ſe reprendre, ou ſe corriger. Un *contour ſévère* n'exige pas cette déciſion; mais quand plus de lenteur y ſeroit employée, il ſuppoſe toujours l'exactitude, la correction & la pureté; il ſuppoſe ſurtout que l'Artiſte n'a point altéré, quand ce ſeroit avec l'intention d'adoucir quelques légers défauts, l'exactitude du trait: un Deſſinateur *ſévère* porte cette exactitude au même point qu'un homme qu'on nomme *ſévère*, la porte dans ſes mœurs ou qu'un Moraliſte ſévère la porte dans ſes principes.

Le *contour ſimple* eſt celui qui rend naïvement la nature. L'exactitude s'y montre plus dans le caractère général de l'enſemble, que dans la correction de chaque partie.

La naïveté ſe trouve compriſe dans cette dénomination, & ces caractères ſont convenables à certains objets plutôt qu'à d'autres. Le *contour* de l'Antinous a plus de ſimplicité ou de naïveté que celui de l'Apollon, plus que celui du Gladiateur, & ſurtout plus que celui du Laocoon.

La *grandeur* convient au *contour* du Dieu qui vient de débarraſſer la terre d'un monſtre malfaiſant, & la qualification de *prononcé* convient au *contour* d'un Athlète & ſur-tout du malheureux Vieillard, qui, enlacé par les ſerpens, expire dans un ſupplice dont la mort de ſes enfans accroit les horreurs.

Le *contour liant* eſt celui dans lequel l'intelligent Deſſinateur fait ſentir la molleſſe agréable, dont la nature a doué la jeuneſſe de l'un & l'autre ſexe dans ſes mouvemens & dans ſes formes.

Le *contour ondoyant* prend ſa ſource dans les mêmes idées, rapprochées de celles d'un élément flexible. Auſſi ne convient-il qu'à certains mouvemens, certaines poſitions, d'une nature ſouple, telle que l'eſt la jeuneſſe & le ſexe le plus foible. Lorſque ce caractère de *contour* eſt employé trop ſouvent par l'Artiſte, il ſe tourne aiſément en habitude, il peut dégénérer en manière, & par conſéquent devenir un défaut.

Je ne m'étendrai pas ſur les qualités blâmables des *contours* qui peuvent être miſes en oppoſition avec celle que je viens d'énoncer, mais je rapprocherai ces oppoſitions.

Contour faux, contraſte avec *contour juſte*; l'*inexact* eſt oppoſé à l'*exact*, & l'*incorrect* au *correct*. On ne dit pas un *contour impur*, pour exprimer l'oppoſition au *contour pur*; mais on dit que le *contour* manque de *pureté*; qualité auſſi rare dans le deſſin & dans la Peinture que dans les mœurs.

Le *contour indécis* s'oppoſe à celui qui a la *déciſion* dont j'ai parlé, le *contour mol* au *contour ferme*, & même au *ſévère*; le *bas* ou le *meſquin* à celui qui a de la grandeur & de la nobleſſe. Le *fier*, le *prononcé*, excluent le trait ou *contour inſignifiant*, indéterminé. Le *contour liant* eſt l'oppoſé du *contour ſec*, & l'*ondoyant* enfin, de celui qu'on appelle *heurté*.

Voilà les principaux caractères par leſquels on diſtingue le *contour*. S'il s'agiſſoit à préſent d'indiquer

diquer aux jeunes disciples celui qu'ils doivent préférer, on sent aisément qu'on leur donneroit pour précepte de les connoître, de les distinguer, de s'habituer à les pratiquer tous & sur-tout de les mettre en usage à propos & convenablement; mais ils pourroient exiger, indépendamment de ce précepte trop général, quelques notions au moins sur l'ordre dans lequel ils doivent procéder à cette étude si intéressante de l'art auquel ils se dévouent.

L'ordre dans lequel j'ai énoncé moi-même les différens caractères des *contours* leur indique à-peu-près la marche qu'ils doivent tenir; car on exige d'abord d'un dessinateur l'exactitude dans la présentation de l'objet qu'il se propose de nous transmettre, sans laquelle il manque de la première qualité essentielle.

En regardant ensuite le dessinateur comme artiste, on veut de la correction & de la pureté. Comme artiste annonçant du talent & du génie, on est satisfait si on le voit dessiner ses *contours* avec une certaine décision qui prouve qu'il apperçoit vivement; avec une fermeté, preuve de l'énergie de son ame; avec une sévérité qui annonce le bon goût. On exige du dessinateur, suivant le différent caractère des objets, que tantôt il emploie cette simplicité, cette naïveté, appanage de la grace; cette noblesse appartenant à la beauté; ce prononcé, cet articulé par lesquels l'ame du dessinateur fait connoître fortement les impressions vives dont il est susceptible; tantôt ce liant & cet ondoyant qui le montre susceptible, lorsqu'il est nécessaire, d'un sentiment de volupté, qu'on n'exige que trop souvent des arts, dans les temps & parmi les nations où leur emploi est plus recherché pour l'intérêt des plaisirs que pour celui des vertus & des mœurs. (*Article de M.* Il'ATELET).

CONTOURNÉ, (adj.) affecté dans les contours. Ce terme est toujours pris en mauvaise part, & s'employe également pour les ouvrages de peinture, de sculpture & d'architecture. Il a été transporté aux ouvrages d'esprit; on dit une phrase, une période contournée. Ce vice naît de l'affectation mal-adroite d'éviter la trop grande simplicité. Un Architecte contourne le plan & les détails d'un édifice pour rompre la ligne droite ou la ligne circulaire. Un Peintre, un Sculpteur contourne une figure, c'est-à-dire, lui donne une position, une attitude peu naturelle, pour éviter la froideur. Toutes les fois qu'une figure fait plus de mouvement, plus d'effort que n'en exige l'action qu'on lui suppose, elle est contournée. Par exemple, l'action du commandement doit être d'autant plus simple, que celui qui le reçoit est plus subordonné à celui qui le donne. Un coup-d'œil, un geste suffit pour assurer de l'obéissance celui qui a le pouvoir de commander. Moins il fait de mouvement, plus il montre de grandeur, parce qu'il est certain qu'on ne tentera pas de lui résister. Jupiter, pour ébranler l'Olympe, ne fait que remuer le sourcil.

Que dire de certains peintres qui, pour représenter un prince, un général qui commande, lui font porter la tête en arrière avec effort, étendre & roidir le bras droit, ployer le poignet en l'arrondissant avec une sorte de contraction, & tendre violemment le doigt index? Ce n'est pas représenter un homme qui jouit de la grandeur, mais un homme qui veut se faire grand. Une semblable position seroit bonne pour représenter le ridicule d'un insolent subalterne qui affecte de commander.

On contourne les figures pour leur donner de la grace: c'est oublier que la grace ne se trouve qu'avec la nature, qu'elle est négligée, & que tout ce qui est affecté est en même-temps disgracieux.

La plus légère étude de l'antiquité suffit pour empêcher les artistes de faire des figures *contournées*. Les Grecs, dans tous les genres, n'ont aimé que la nature: ils ont été simples dans les plans de leurs tragédies, simples dans les expressions qu'ils ont prêtées à leurs personnages; simples dans les attitudes qu'ils ont données à leurs statues. S'ils représentoient une figure tranquille, ils la montroient dans le plus parfait repos.

L'homme, dans quelque situation qu'il se trouve, prend toujours l'attitude la moins pénible, celle dans laquelle il est le plus à son aise. S'il ne fait pas une action difficile, il évite toute position, tout mouvement qui peut lui donner quelque peine. Toutes les fois qu'un artiste oublie ce principe, il pêche contre l'art, puisqu'il pêche contre la nature: tout genre a sa naïveté, & la naïveté plaît toujours.

On dit aux élèves: donnez du mouvement à vos figures; & ce précepte est fondé; mais il faut ajouter: ne leur donnez que le mouvement qu'elles doivent naturellement avoir dans la situation où vous les supposez.

Contourner une figure par des mouvemens violens, lorsqu'elle ne fait qu'une action aisée & simple; c'est commettre le même contresens que si on lui faisoit ouvrir violemment la bouche pour indiquer qu'elle parle.

Enfin, le peintre doit éviter constamment les formes *contournées* dans l'architecture dont il décore ses tableaux, dans les ornemens & les meubles qui en forment les accessoires. (*Article de M.* LEVESQUE).

CONTRASTE, (subst. masc.) On peut observer plusieurs sortes de *contrastes* dans un ouvrage de l'art; *contraste* des ombres & de la lumière, d'où résulte le clair obscur; *contraste*

dans l'âge, le ſexe, les paſſions des perſonnages ; *contraſte* dans les mouvemens des differentes figures ; *contraſte* dans le mouvement des parties d'une ſeule figure. C'eſt à ces deux derniers objets que le mot *contraſte* eſt plus particuliérement conſacré.

« Par *contraſte*, on entend en peinture la variété bien raiſonnée de toutes les parties ; » c'eſt l'oppoſé de ce qu'on appelle répétition. » Si, par exemple, dans un grouppe de trois » figures, l'une ſe montre de face, l'autre de profil, & la troiſième par le dos, il y aura un bon » *contraſte*. Ainſi, chaque figure & chaque » membre doit être en *contraſte* avec les autres » du même grouppe, comme les différens » grouppes d'un tableau doivent contraſter » entr'eux. *Mengs* ».

Si pluſieurs figures dans un même tableau ont le même mouvement; ſi, quoique leur mouvement général ſoit varié, leurs jambes ou leurs bras ou quelques autres parties tendent à décrire des lignes ſemblables, le ſpectateur ſera juſtement choqué que le peintre ait trouvé ſi peu de reſſources dans ſon art, quand la nature lui offre tant de variété! Les mouvemens doivent donc être variés, mais cela ne ſignifie pas qu'ils doivent être contraires les uns aux autres.

Il y a quelques circonſtances où les principaux mouvemens des différentes figures doivent être les mêmes, comme lorſqu'elles concourent enſemble à tirer ou à pouſſer quelque choſe. Alors la variété ou le *contraſte* ſe trouvera dans des mouvemens acceſſoires, dans l'expreſſion, dans la différence des âges, des formes, &c.

On recommande d'obſerver le *contraſte*, même dans une ſeule figure. Les deux épaules, les deux hanches, les deux genoux ne doivent pas être à une même hauteur. La tête s'incline du côté de l'épaule la plus élevée; le bras ſe porte en avant du côté où la jambe eſt portée en arrière ; on voit le deſſus d'une main & la paume de l'autre. Il faut cependant obſerver que la recherche affectée & trop apparente des *contraſtes* ne ſeroit pas moins vicieuſe que la ſymmétrie.

On a vu des peintres qui rendoient affreux les viſages d'hommes pour les faire contraſter avec les femmes. Cette reſſource ne ſuppoſe pas un grand art & ne mérite pas d'être adoptée. On peut ſeulement en profiter quand elle eſt offerte par le ſujet. La face de bouc, le teint brûlé d'un ſatyre *contraſte* fortement avec la beauté d'une jeune nymphe & la blancheur de ſon teint ; le viſage ride d'une vieille nourrice fait un *contraſte* heureux avec les jeunes attraits de Danaë.

On n'a pas beſoin de chercher les contraires pour contraſter ſuffiſamment. Le front chauve d'un vieillard, l'expreſſion de ſon auſtère ſageſſe *contraſtent* bien avec le front ingénu d'un adoleſcent que parent les boucles naturelles de ſes cheveux. Les traits d'une prudente mère qui a la beauté de ſon âge *contraſtent* avec la beauté naiſſante de ſa modeſte fille. La fière Junon & la tendre Vénus, toutes deux également belles, *contraſtent* par le caractère différent de leur beauté.

Il eſt un autre *contraſte* trop négligé par les peintres d'hiſtoire : c'eſt celui des proportions. On a meſuré un petit nombre de ſtatues antiques, & l'on a donné pour règle d'en ſuivre les proportions : on eſt convenu d'éviter le trop d'embonpoint & la maigreur. Mais, comme le remarque le célèbre Mengs : « Les peintres doivent » mettre infiniment plus de variété dans leurs » productions que les ſculpteurs, & ſont par» conſéquent renfermés dans des bornes moins » circonſcrites ». Raphael ſemble avoir penſé de même : il s'eſt ſervi de toutes ſortes de proportions, & l'on connoit de lui des figures qui n'ont que ſix têtes & demie de hauteur ; c'eſt encore le même artiſte qui fait cette obſervation.

Sans doute, ſi l'on fait un tableau d'un petit nombre de figures, on doit leur donner, ſuivant leur état, leur âge & leur ſexe, la plus élégante proportion. Sans doute encore ce ſeroit un défaut de repréſenter un guerrier chargé d'embonpoint, à moins qu'on ne faſſe un portrait, parce que les exercices & les fatigues d'un homme de guerre ſemblent exclure une corpulence qui ſuppoſe l'abondance & le repos. Mais, dans une aſſemblée de magiſtrats, de ſavans; dans un concours de peuple, dans une réunion d'hommes, dont pluſieurs mènent une vie ſédentaire, tandis que d'autres ſont livrés à de rudes travaux, pourquoi ne raſſembleroit-on pas toutes les proportions qui ne ſont ni ridicules ni vicieuſes? Pourquoi n'imiteroit-on pas la variété de la nature? N'eſt-ce pas avertir qu'on ne l'imite pas que de meſurer tous les hommes ſur un même module ? N'a-t-elle pas des beautés véritables dans le nombre infini de ſes variétés ? Pourquoi dans une aſſemblée d'anciens philoſophes, Diogène, volontairement miſérable, ne ſeroit-il pas d'une extrême maigreur; le laborieux Ariſtote un peu maigre ; le voluptueux Ariſtippe un peu trop gras, & le faſtueux Platon pourvu d'un juſte embonpoint ? La proportion de Voltaire, celle de Monteſquieu ſeroient-elles déplacées dans une conférence de gens de lettres? Puis-je croire que je vois un peuple aſſemblé, ſi je cherche en vain des hommes d'une haute ſtature, s'élevant de la tête preſqu'entière au-deſſus de quelques gens d'une taille moyenne, tandis que ceux-ci ont auprès d'eux des hommes d'une proportion courte & ramaſſée? (*Article de M.* LEVESQUE).

Digitized by Google

CONTRE-ÉPREUVE. (subst. fém.) Terme de dessin & de gravure. On couvre d'une feuille de papier blanc & mouillée le dessin, mouillé lui-même, ou l'épreuve d'une gravure encore fraîche, & on les passe sous la presse d'un imprimeur en taille-douce; alors le dessin ou l'estampe se trouve répété en sens contraire sur la feuille de papier qui y étoit appliquée. Ce double du dessin ou de l'estampe est plus foible que ne l'étoit l'estampe ou le dessin, qui eux-mêmes sont plus ou moins affoiblis suivant que la presse étoit plus ou moins chargée. Alors le dessin est fixé, l'on ne craint plus qu'il s'efface par le frottement. Ce n'est pas par la même raison que l'on tire une *contre-épreuve* d'une estampe, puisque le noir à l'huile qu'on emploie pour l'imprimer en assure lui-même la fixité: mais cette opération est utile aux graveurs, parce qu'elle leur montre l'estampe à laquelle ils travaillent dans le même sens que le dessin ou tableau qu'ils copient, & qu'elle leur fait voir plus aisément s'ils s'en sont écartés. Cependant les graveurs négligent assez ordinairement de se procurer une *contre-épreuve* de leurs estampes. Je ne condamne pas leur pratique; mais je pense qu'il est avantageux de regarder son ouvrage sous tous les aspects qu'on peut se ménager, sur la planche, sur l'épreuve, sur la *contre-épreuve*, & au miroir. (*Article de M.* Levesque).

CONTRE-HACHER, terme de dessin. C'est couper par de nouvelles hachures les premières hachures ou lignes de crayons qu'on a tracées. Ces nouvelles hachures se nomment des *contre-hachures*. Elles doivent tendre à former avec les premières plutôt des lozanges que des quarrés. (*Article de M.* Levesque).

CONTRE-TAILLE, terme de gravure. C'est une seconde taille dont on coupe la première que l'on a tracée. Si l'on veut imiter de la pierre on coupe le premier rang de tailles de manière que les *contre-tailles* y forment des quarrés: mais pour imiter de la chair ou des draperies, on affecte d'approcher plutôt du lozange que du quarré. Cependant le lozange outré devient désagréable parce que les sections que les *contre-tailles* font avec les tailles produisent un noir qui ne s'accorde pas avec le reste du ton. Les graveurs disent que ce travail *maquerotte*. Le travail le plus agréable est celui qui tient le milieu entre le quarré & le lozange. Si l'on hasardoit des lozanges outrés à des travaux qui devroient passer à l'eau-forte, elle mordroit les sections formées par les tailles & les *contre-tailles* bien plus vivement que le reste du travail, & l'on risqueroit d'être obligé de recouvrir long-temps avant que la totalité de l'ouvrage fût assez mordue. (*Article de M.* Levesque).

CONVENANCE (subst. fém.) Les *convenances* n'appartiennent point à l'essence de l'art; mais elles en sont une des plus importantes dépendances. Un Tableau restera toujours un excellent ouvrage de peinture, si les parties essentielles de l'art y sont d'une grande beauté, quoique le peintre y ait manqué aux convenances d'histoire, de costume, &c.: mais en jouissant de ses talens, on regrettera qu'il n'ait pas observé les *convenances*.

Les tableaux vénitiens sont remplis d'anachronismes, de fautes contre l'histoire & contre le costume: & quoique en même-temps ils ne soient pas d'une grande correction de dessin, on leur pardonne toutes ces defectuosités en faveur du pinceau, de la couleur, & de l'imitation des plus riches étoffes.

Rembrandt dessinoit encore plus incorrectement que les Vénitiens: il étoit encore bien plus bizarre & beaucoup moins riche dans le costume: on prétend qu'il appelloit ses antiques de vieilles armures, de vieilles hardes barbares, bien plus convenables à un cabinet du curiosités, qu'au cabinet d'étude d'un artiste; mais il réunissoit à un si haut degré les qualités qui constituent le peintre (je ne dis pas le dessinateur) qu'on est captivé par l'admiration quand on voit ses ouvrages, & qu'il ne reste plus assez de liberté pour lui faire des reproches.

Mais si les vrais connoisseurs ont cette indulgence en faveur de l'ignorance de quelques artistes, de leur humeur capricieuse, du goût de leur école, ils proportionnent cependant cette indulgence aux beautés, & montreroient avec justice beaucoup plus de sévérité envers des artistes qui ne compenseroient pas les mêmes défauts par un mirite égal, qui n'auroient pas le degré de talent qui fait pardonner le caprice, qui sortiroient d'une école où ils ont appris les *convenances* en même-temps que les règles de leur art, & qui vivroient dans un siécle où la facilité de s'instruire rend l'ignorance inexcusable.

Michel-Ange étoit loin d'être ignorant: aussi, malgré la science de son dessin & la fierté de son ciseau, ne lui a-t on pas pardonné les défauts des *convenances* qu'il s'est permis, sans qu'ils pussent lui fournir aucune beauté particulière. On lui a justement reproché d'avoir introduit Caron & sa barque dans le tableau du jugement dernier: on a sévèrement condamné l'inconvenance de son Moyse à visage de bouc & vêtu comme un forçat. Ecoutons M. Falconet sur ce dernier ouvrage; Mengs ne lui est pas plus favorable.

« Un héros, le législateur, le chef d'un peuple » doit être représenté dans l'attitude la plus con» venable à la grande idée qu'on s'en en est » faite. Il doit avoir une action caractéristique,

» & un vêtement qui marque ſa dignité, ſur-
» tout lorſque celui qu'il portoit n'étoit pas
» ignoble. Si l'artiſte s'éloigne quelquefois du
» coſtume, ce ne doit être que pour ajouter à
» la dignité de ſon ſujet: tous les grands peintres
» & les grands artiſtes ſont d'accord ſur ce
» point.... Un homme vêtu d'une eſpèce de
» camiſole fort ſerrée, qui laiſſe voir les bras
» nuds juſques par-deſſus les épaules, reſſemble
» plutôt à un forçat qu'à un légiſlateur. Le dé-
» faut d'expreſſion & de *convenance* eſt tout
» auſſi frappant; un homme qui d'une main tient
» le bas de ſa barbe, & dont l'autre main ſans
» action eſt poſée ſur ſon ventre, n'exprime rien,
» abſolument rien: il ne dit pas un mot de ce
» que Moyſe avoit ſans ceſſe à dire à ſon peuple
» indocile. Quel heureux ſujet pour un ſtatuaire!
» que d'expreſſion, de grandeur, de pathétique
» il préſente »!

Sans doute le défaut de *convenance* le plus choquant eſt celui de l'expreſſion, parce qu'elle tient de plus près à l'eſſence de l'art. On a reproché au Guide d'avoir extrêmement affoibli l'expreſſion de ſes figures dans la crainte d'en altérer la beauté, comme ſi la beauté expreſſive n'étoit pas la première que l'art dût ſe propoſer pour objet.

L'expreſſion pittoreſque étant la première *convenance* de l'art ſollicite l'indulgence pour les ouvrages où elle ſe trouve jointe à des défauts contre d'autres *convenances*. Je me ferai mieux entendre en laiſſant parler M. Falconet ſur la fameuſe deſcente de Croix de Rubens. « C'eſt
» en Flandres, dit-il, à Anvers ſur-tout qu'il
» faut voir ce peintre dans les compoſitions à
» grands reſſorts. Je ne parle pas de ſes diffé-
» rens ouvrages que j'ai vus; je me borne à
» dire ici que ſa fameuſe deſcente de Croix eſt
» un des plus effrayans tableaux que je con-
» noiſſe, & peut-être celui qui, en me pré-
» ſentant ce que l'art a de plus expreſſif, m'a
» fait le plus d'horreur. L'idée d'un corps divin
» n'avoit pas pénétré l'artiſte: ſon chriſt mort
» eſt un vil ſupplicié qu'on détache du gibet;
» ſi l'un ne voyoit pas la croix, on penſeroit
» que c'eſt même de la roue. Chaque fois que
» je verrois ce tableau, je croirois être à la
» grêve quand on en ôte un malfaiteur après
» l'exécution. Eſt-ce ou n'eſt-ce pas l'élogo de
» Rubens que je fais? Jo n'en ſais rien: je
» peint l'effet que ſon tableau fit ſur moi quand
» je le vis à Anvers; & ſi, en ne le voyant
» plus, les traces en ſont en quelque ſorte af-
» foiblies, elles ont cependant aſſez de force
» encore pour me faire à-peu-près la même im-
» preſſion ».

L'idée que les anciens Grecs s'étoient formée de l'art les entraînoit à un défaut de *convenance*. Ils regardoient l'imitation de la plus grande beauté comme l'eſſence de l'art, & le corps humain dans ſa forme la plus parfaite comme le complément de la beauté. Ils ne ſe prêtoient donc pas volontiers à voiler, & faiſoient ſouvent céder les autres *convenances* à l'idée qu'ils avoient du beau, en repréſentant les figures nues dans les ſujets où elles auroient dû être drapées. C'eſt ainſi qu'ils ne donnerent aucune draperie au Laocoon, quoique ce prêtre ne dût pas être nud au moment où il fut attaqué avec ſes fils par les ſerpens qui leur donnèrent la mort. La célèbre collection du Duc de Malborough nous offre pluſieurs exemples de ſemblables diſconvenances. Dans la trente-huitième pierre, le ſoldat ou l'Achille deſcendant d'une roche eſt nud. La trente-neuvième pierre repréſente la diſpute d'Ulyſſe & de Diomède; les figures ſont nues & d'une grande beauté. Sur la pierre quarante-deuxième on voit un ſoldat bleſſé qui tombe, & un autre qui pourſuit le meurtrier; tous deux ſont nuds, leur tête ſeulement eſt couverte d'un caſque. Les ſoldats Grecs quittoient-ils leurs habits pour aller aux combats? On ſoupçonne que la pierre quarante-cinquième repréſente un Alexandre: ſa tête eſt auſſi caſquée, ſon corps eſt abſolument nud, ſon cheval eſt derrière lui. Alexandre avoit-il coutume de monter nud à cheval? (*Article de M. Le-* VESQUE).

CONVENTIONS. Si les arts employoient abſolument les mêmes moyens que la nature, ils ſeroient la nature, & le mérite de leurs productions ne ſeroit plus fondé ſur les mêmes baſes. Les arts imitent la nature, & ne la doublent point; on peut dire même que la peinture ne peut parvenir qu'à feindre des imitations, c'eſt un des arts dont les illuſions & les *conventions* ſont les baſes. Ces arts, qui ne peuvent créer, ſont obligés d'employer pour opérer leurs preſtiges, des moyens que la méditation fait inventer, & que l'induſtrie perfectionne; mais ces moyens ne ſuffiroient pas, s'il ne s'établiſſoit encore entre ceux qui ſont deſtinés à jouir des ouvrages des arts & ceux qui les produiſent, des *conventions* plus ou moins avouées, plus ou moins ſecrettes. La première de ces *conventions* eſt, pour ceux qui fixent les yeux ſur un ouvrage de peinture, d'oublier, autant que cela eſt poſſible, pour quelques momens, que la repréſentation peinte eſt une imitation. De ſon côté l'Artiſte, en expoſant ſon ouvrage, eſt ſenſé dire à ceux qui le regardent: en vous laiſſant ſéduire, ſi j'ai ce bonheur, ne perdez pas abſolument de vue que cette illuſion qui vous ſéduit eſt l'effet de l'art; qu'elle eſt mon ouvrage, & ſongez combien il faut de ſoins & d'études pour y parvenir. Ces pactes mutuels ſont tellement indiſpenſables que, s'il étoit poſſible que le ſpectateur ſe trompât irrévocablement, les artiſtes perdroient ce qui les

Digitized by Google

flatte le plus, l'admiration de leur talent; & les ſpectateurs le principe du plaiſir que produiſent les arts; car il eſt certain que le but des arts pour les uns & les autres ne peut être que des erreurs momentannées. L'artiſte & le ſpectateur ſouffrent donc volontiers, & doivent deſirer même que l'ouvrage ne trompe pas abſolument; mais qu'il engage à ſe laiſſer tromper. Si l'erreur étoit entière au premier abord, ce ce qui peut avoir lieu dans certaines circonſtances, il eſt indiſpenſable, comme je l'ai dit, pour que la réuſſite ſoit complette, qu'on reconnoiſſe enfin que cette erreur eſt l'effet de moyens inventés & employés avec la plus grande intelligence; car c'eſt de cette connoiſſance que naît, dans ceux qui jouiſſent des productions artielles, un ſentiment agréable, qui, melé d'admiration, ſe partage, ſans qu'on s'en rende préciſement compte, entre l'ouvrage, l'artiſte & l'art, & ſouvent l'objet réel qu'on a imité, lorſqu'il a été bien choiſi.

Le ſpectateur joint encore aſſez ſouvent à ces idées celle du moyen qu'il a de reproduire en lui ce ſentiment agréable, en revoyant l'imitation; comme on ſe fait un plaiſir d'avance de pouvoir relire un ouvrage imprimé qui ſatisfait l'eſprit ou le cœur: je ſerois tenté d'ajouter encore à tout cela la ſatisfaction des perſonnes qui partagent la jouiſſance de ceux à qui ils procurent la vue d'un bel ouvrage, & qui ſont témoins des mêmes illuſions qu'ils ont éprouvées.

Il réſulte de ces élémens que des *conventions* plus ou moins développées ſont inſéparables de l'art de la peinture, comme il en eſt d'eſſentiellement attachées aux autres arts libéraux. Il eſt indiſpenſable, par exemple, que tout ſpectateur convienne tacitement de ſe placer (pour éprouver les illuſions qu'a eu deſſein de produire ſur lui l'artiſte) à la diſtance & au point de vue qui doit contribuer le mieux à le tromper; il faut qu'il ſe ſoumette à renfermer en quelque façon ſes regards dans l'eſpace peint, qui, pour lui rappeller cette convention, ſe trouve ordinairement circonſcrit par une bordure, dont le véritable avantage eſt de fixer la vue & d'oppoſer quelqu'obſtacle à la diſtraction que cauſeroient les objets voiſins, & à la comparaiſon d'objets naturels & vrais, & d'objets imités.

C'eſt par cette néceſſité de *conventions* tacites que nous nous accordons même avec le joueur de gobelets pour nous en laiſſer impoſer; & que, d'après une ſorte de pacte ſecret, nous nous prêtons à nous approcher de lui, à nous laiſſer placer à ſon gré, & à nous ſoumettre à toutes les préparations qui favoriſent ſes adroites ſupercheries.

J'ajouterai, puiſque j'y ſuis naturellement conduit, que ceux qui, n'ayant aucun penchant pour les arts & pour la peinture en particulier, ſe refuſent avec affectation à obſerver les *conventions* néceſſaires, & ſe font une ſorte de vanité de ſe défendre opiniâtrement de ce qui peut favoriſer les illuſions artielles, reſſemblent à certains ſpectateurs des jeux dont j'ai parlé, qui croyent montrer de l'eſprit, de la ſagacité, & ne ſe montrent que ridicules, en faiſant, s'ils le peuvent, manquer les tours d'adreſſe dont on ſe propoſe de les amuſer. La dériſion qu'ils eſſuyent, ou l'impatience qu'ils cauſent, vient de ce que, par une petite vanité mal entendue, ils rompent ouvertement les *conventions* que les autres obſervent pour leur amuſement, ſans ſe croire plus dupes que ceux qui ne veulent pas ſe laiſſer tromper.

Plus on entre dans les détails-pratiques de la peinture, plus on apperçoit le nombre conſidérable de *conventions*, qui doivent néceſſairement s'établir & s'obſerver pour que cet art puiſſe exiſter. Une des plus indiſpenſables encore, eſt celle qui, relative à la différence de dimenſion, fait que nous nous prêtons à l'illuſion, même pour les imitations plus ou moins grandes que les objets imités. Sans une *convention* tacite, il ne pourroit certainement y avoir aucune illuſion pour le ſpectateur, & ſur-tout à l'égard des tableaux qui repréſentent la nature humaine, dont les dimenſions ordinaires nous ſont plus habituelles. Auſſi-tôt que l'art de la peinture s'établit, il s'établit donc auſſi de la part de tous ceux pour qui ſes ouvrages ſont deſtinés, cette *convention*, qu'une figure de quelques pouces de hauteur repréſentera un homme ou une femme de la grandeur ordinaire. Dès-lors, chacun ſe charge, à l'aide de ſon imagination, de grandir ou de diminuer les figures petites ou coloſſales; & l'on conçoit aiſément que ſi l'imagination eſt ſuſceptible de ce miracle, relativement à la figure humaine, elle doit avoir moins de peine à opérer un ſemblable effet pour les objets inanimés, qui la plupart ſont ſuſceptibles eux-mêmes de très-grandes différences dans leurs dimenſions naturelles.

Ne paſſons pas ſous ſilence une autre *convention* non moins difficile à remplir, & ſur laquelle on ne réclame pas plus cependant que ſur celle dont j'ai déjà parlé; c'eſt celle de ſe prêter à l'immobilité effective dans les objets que l'imitation ſuppoſe en mouvement.

Il exiſte, dans les arts libéraux, deux genres d'imitation de la nature; les ouvrages de l'un de ces genres ſont dénués de mouvement, telles ſont les imitations produites par la peinture & la ſculpture: les productions de l'autre genre ſont douées de mouvement, ou s'opèrent à l'aide du mouvement; telles ſont les imitations qu'exécutent la pantomime, la poëſie, l'éloquence & la muſique.

Le premier genre exige que l'on ſuppoſe des

inſtans d'exiſtence fixe & permanente dans le mouvement même. L'on peut comparer ces inſtans incommenſurables de fixité aux points mathématiques, ou plutôt à ces parties infiniment petites du cercle, lorſqu'on le regarde comme un polygone compoſé d'une quantité innombrable de côtés; une action & une expreſſion dans l'homme vivant, quelque promptes qu'elles ſoient, peuvent donc être conçues comme une ſuite de mouvemens ou de modifications innombrables du corps, des membres ou des traits, quoique cette diviſion ne puiſſe tomber ſous le ſens de la vue. C'eſt ſur cette vérité abſtraite que le peintre ſe fonde, & c'eſt d'après elle qu'il doit avoir pour but de repréſenter tout ce que comprend une de ces portions ou de ces modifications inſtantanées des actions, des mouvemens ou des expreſſions. Il doit l'imiter de maniere que rien ne ſoit retardé ni anticipé dans l'inſtant qu'il choiſit, & qu'il eſt le maître de choiſir. C'eſt de la plus ou moins grande exactitude dans l'obſervation de cette unité, que dépend en partie la vérité de l'imitation. L'on concevra aiſément, d'après ce développement, combien la perfection eſt difficile; parce que la nature, ne s'arrêtant pas dans le mouvement au regard ni à la volonté du peintre, & pour la néceſſité qu'il en auroit, ſa mémoire & ſon imagination ſont ſes ſeules reſſources; & l'on ſait combien il eſt difficile à la mémoire, ſi ſujette à s'altérer, & à l'imagination ſi mobile, de ſe fixer à un point, & d'embraſſer de ce point tout ce qui peut y être relatif. Mais pour ne pas nous écarter de ce qui regarde les *conventions* reſpectives, je continuerai d'obſerver que le ſpectateur à ſon tour ſe prête à croire, autant qu'il peut, que l'inſtant ſuppoſé auquel l'artiſte s'eſt fixé dans ſon imagination, eſt aſſez ſenſible pour qu'il puiſſe juger ſi l'artiſte a fidélement rendu tout ce qui peut y avoir rapport; il faut encore qu'il ſe prête à imaginer que cet inſtant ne fait que d'exiſter ou va paſſer, quoiqu'il ne paſſe pas en effet, & que le perſonnage repréſenté en mouvement ſoit reſté immobile, comme s'il étoit frappé du regard de Méduſe.

Il exiſte, comme je l'ai dit encore, une infinité de *conventions* reſpectives qui appartiennent ou à l'eſſence de l'art, ou à ſa théorie, ou à la pratique. Parmi les *conventions* qui regardent plus particuliérement cette derniére, je ferois mention de celle qui a rapport aux couleurs matérielles, à l'aide deſquelles on imite ſur la toile les couleurs réelles des objets. On a pu prendre dans l'article BLANC de la lettre précédente, des notions qui ſont relatives à certaines *conventions*; car l'uſage du blanc & du noir, comme couleurs ſignificatives de la lumiére & de la privation de la lumiére, doit certainement être mis au nombre des *conventions*. Il en eſt de même des couleurs effectives ou réelles, avec leſquelles on imite, autant qu'on le peut, l'ombre qui n'eſt qu'une privation ou qu'une abſtraction.

Je dois obſerver que ſi dans le nombre infini des *conventions* dont je viens de donner une idée, il en eſt d'indiſpenſables, il en eſt auſſi qui ſont fondées ſur des opinions. Les *conventions* dont j'ai parlé ſont du premier genre, c'eſt-à-dire, qu'elles tiennent à la conſtitution de l'art: les autres ne ſont que des modifications de quelques-unes de ces *conventions*. Je donnerai pour exemple de celles-ci les différens ſyſtêmes de coloris adoptés particuliérement par certaines écoles, & adoptés ou convenus dans le pays où ils ont été exercés avec ſuccès & aſſez généralement enſuite par les amateurs de la peinture. Ces *conventions* dans le coloris regardent pluſieurs parties principales de l'art; elles ont pour objet, dans le clair-obſcur, les ombres ſur-tout, & les teintes ſur leſquelles eſt fondée l'harmonie générale d'un tableau.

J'ai déjà fait comprendre à ceux qui ne ſont pas verſés dans les arts, que les ombres, qui, dans la nature, ne ſont qu'une privation de lumiére, ſont repréſentées dans le tableau par une couleur véritable. Il faut ſe décider ſur la couleur qu'on employera pour cette illuſion. On ne doit pas y employer le noir, quoique cette couleur de la palette ſoit regardée en général comme repréſentative de la privation de la lumiére. On a vu dans l'article BLANC, & on verra dans pluſieurs autres les raiſons qui doivent obliger les peintres à s'en abſtenir. Il faut donc, pour repréſenter les ombres, choiſir une autre couleur ou plutôt un mêlange de couleurs & de teintes, dont le réſultat rappelle à l'imagination du regardant l'idée & à peu-près l'effet de l'ombre. Dans le nombre des artiſtes qui ont médité ſur cet objet, en obſervant la nature, les uns ont cru remarquer qu'un ton bleuâtre, relatif à l'interpoſition de l'air, dominoit dans les ombres; d'autres (peut-être d'après le climat où ils étoient & l'heure du jour) ont cru appercevoir que des tons & des teintes rouſſeâtres participoient le plus ſouvent à celle des ombres; d'autres, que c'étoit une couleur verdâtre ou jaunâtre. Ils ſe ſont décidés, d'après leur maniére d'être affectés, ſoit qu'elle eût pour principe la conformation de leurs yeux, ſoit qu'elle eût d'abord été occaſionnée par les momens de la journée où ils étoient plus accoutumés à obſerver & à travailler, ou par l'expoſition de leur atelier, ou par la nature du climat & du ciel; enfin ils ſe ſont décidés ſur une teinte qu'ils ont dès-lors rendue plus ou moins dominante, juſques dans les demi-teintes de leur ouvrage. Alors ce moyen adopté trop excluſivement eſt devenu *convention* dans

Digitized by Google

le coloris, parce que les élèves de ces maîtres s'y ſont conformés; & comme pluſieurs ont exagéré & exagèrent l'uſage de ce moyen, qu'avoient adopté leurs maîtres, peut-être avec beaucoup plus de circonſpection; les uns ont peint roux ou doré, les autres bleu ou argenté, les autres jaune ou verd, & d'autres enfin, en tâchant d'éviter ces défauts & de rompre leurs teintes, ont peint ſale ou gris dans les ombres, & dans l'accord de leur harmonie colorée.

Voilà une des *conventions* qui doit varier davantage, parce qu'elle a pour cauſe l'impoſſibilité de rendre la privation de la lumière par le même moyen que la nature. Cette ſorte de *convention* commence toujours par s'établir de l'artiſte obſervant à l'artiſte opérant. Elle devient plus véritablement *convention*, lorſqu'elle eſt adoptée par d'autres, & enfin elle a tous les titres de *convention* dont elle eſt ſuſceptible, lorſqu'elle eſt reçue par ceux qui s'occupent des ouvrages de peinture; mais elle ne peut jamais devenir *convention* abſolument générale & unanime.

Il exiſte des *conventions* dans la partie du deſſin; car parmi les deſſinateurs, les uns tracent les contours & les formes des objets qu'ils deſſinent, d'une manière très-marquée, en imprimant à preſque tous les contours un certain carré, qu'ils ont apperçu dans quelques objets. Ils ſe fondent ſur ce que cette manière a quelque choſe de décidé, qui entraîne à l'idée qu'ils veulent donner du caractère des formes, & ils reſſemblent aux auteurs qui adoptent dans leur ſtyle un caractère prononcé, & le mettent en uſage à tout propos. Alors ce caractère eſt une *convention* que le peintre ou l'écrivain ſe fait avec lui-même. D'autres artiſtes & d'autres écrivains arrondiſſent toutes leurs phraſes & tous leurs contours, & ceux-ci forment en eux-mêmes une *convention* qui a un inconvénient contraire à celle dont j'ai parlé, car la *convention* du ſtyle prononcé qui convient aux objets très-caractériſés, ne convient pas aux objets plus doux, & au contraire la *convention* du ſtyle coulant & arrondi qui conviendroit à une nymphe, à un adoleſcent, détruiroit toute l'énergie de la figure d'un Hercule.

Il faut toujours remarquer cependant que les *conventions* d'artiſtes, quoique ſujettes à une juſte critique, ſont adoptées, lorſqu'un grand mérite les ſuivient, & qu'elles le ſont auſſi, en raiſon des lumières de ceux qui s'occupent des ouvrages des arts; différence fort grande de ces *conventions* artielles avec pluſieurs *conventions* d'opinions & de préjugés, qui ſont rejettées ſi-tôt qu'on apperçoit clairement que ce ne ſont que des *conventions*. La compoſition pittoreſque ne comporte pas moins de *conventions* que les deux parties dont j'ai parlé, les contraſtes affectés, les repouſſoirs menteurs, & un nombre d'habitudes que prennent les artiſtes, ſont des eſpèces de *conventions* qu'ils forment avec eux-mêmes, ou qu'ils adoptent aveuglément, comme la plupart de celles de la ſociété; mais les dernières dont je viens de parler relativement à la compoſition, ne ſont adoptées ou tolérées que juſqu'à un certain point par les connoiſſeurs. Elles n'ont pas la même excuſe que les ſyſtêmes ſur la couleur des ombres & ſur l'harmonie: car l'obſervation de la nature apprend d'une manière bien décidée aux artiſtes qui l'étudient, qu'elle ne forme pas continuellement des contraſtes parmi les hommes qui vivent ou ſe trouvent enſemble; que ſouvent au contraire, ils ſont aſſemblés pour le même but ou par le même intérêt; que ſouvent leurs membres, leurs mouvemens enfin, ont la même direction; que rien, en un mot, ne tend plus à donner l'idée d'un ſpectacle apprêté, que les contraſtes multipliés. Quant aux repouſſoirs qui conſiſtent en certains objets, groupes ou terreins fort colorés ou fortement ombrés, que tant de peintres placent ſur le premier plan de leurs tableaux, les obſervateurs de la nature ne les pardonnent point aux peintres qui doivent l'obſerver plus ſouvent & plus exactement encore que les ſpectateurs de leurs ouvrages. L'on ſait généralement aujourd'hui que les objets ombrés qui ſe trouvent ſur les devans, ſont tranſparens, quoique vigoureux par la couleur locale; que les ombres voiſines de celui qui les regarde, loin d'être noires & trop obſcures, laiſſent voir tous les détails, les formes, les couleurs des objets qui s'y rencontrent; que la nature enfin n'a pas beſoin de cet artifice pour repouſſer, comme on dit en langage de l'art, les plans & les objets éloignés, parce que l'effet de l'interpoſition de l'air, les dégradations de tons & les proportions relatives des objets plus ou moins éloignés avec les objets rapprochés, ſuffiſent pour les mettre tous à leur place.

Je prononcerai encore plus déciſivement ſur les *conventions* qui regardent la partie de l'expreſſion; & je dirai que celles par leſquelles certains artiſtes expriment en chargeant, & avec exagération les affections, les paſſions, les mouvemens, ne peuvent & ne doivent pas être adoptées. Elles ſont cependant tolérées trop fréquemment par les hommes qui ont peu de lumières ſur les arts. Pourvu qu'on excite en eux des ſenſations vives, ils ne cherchent pas ſi elles ſont motivées, & ne ſe ſouviennent pas plus d'obſerver avant de décider, que le peuple d'une grande ville ne ſe ſoucie de s'inſtruire ſi un fait qu'on raconte eſt faux ou vrai, avant de dire ce qu'il en penſe.

Diſtinguez donc avec juſteſſe, jeunes élèves, premièrement, les *conventions* qui ſont établies & reçues avec unanimité par les artiſtes,

Digitized by Google

ou plutôt par l'art lui-même, & par ceux à qui ſont deſtinés ſes ouvrages. Ces *conventions* ſont raiſonnables, lorſqu'on n'en abuſe pas, & elles ſont juſtement autoriſées.

Diſtinguez enſuite les *conventions* qui prennent leur ſource dans les atteliers, & qui ſe ſont enſuite fait adopter, mais qui ne peuvent l'être univerſellement. Celles-là ſont délicates, quoique néceſſaires à l'artiſte. C'eſt à l'intelligence, à l'obſervation, à l'étude bien raiſonnée des grands-maîtres, qu'il faut avoir recours pour ſe décider, & ſe garder ſur-tout de ſe livrer à cet égard avec une aveugle confiance.

Enfin regardez comme défauts, les *conventions* que vous n'êtes que trop diſpoſés à vous former par la diſpoſition d'eſprit ou de talent que vous avez reçu, plus ſouvent encore par négligence & par une certaine pareſſe d'eſprit; ces *conventions* ſe tournent en habitudes blâmables; elles ne peuvent être adoptées ni long-temps tolérées, & par conſéquent elles ne ſont *conventions* qu'à votre égard, & non à celui du public; je veux dire du public clairvoyant, à qui vous devez ſoumettre le ſort de vos ouvrages. (*Article de* M. Watelet).

Conventions. A l'article qu'on vient de lire, & dans lequel M. Watelet eſt entré dans de ſi grands détails ſur les *conventions* pittoreſques, on peut ajouter que même les deux parties fondamentales de l'art, le deſſin & le clair-obſcur, ſont, à beaucoup d'égards, conventionnelles.

Les parties d'un corps ſont dans un nombre, ſinon infini, du moins inappréciables. Il s'en faut bien que l'artiſte puiſſe les rendre toutes; il ſe contente donc de choiſir celles qu'il peut & doit imiter. Pour faire ce choix, il conſidère les parties différentes dans leur maſſe & à la diſtance où l'œil peut en ſaiſir l'enſemble ſans en remarquer les plus petits détails. Il néglige même encore une grande partie de ces détails qu'il pourroit très-bien remarquer; mais qu'il trouve indignes de ſon art, & qu'il appelle *les pauvretés de la nature*, comme certaines rides, certains plis de la peau, certaines formes ſubalternes enveloppées dans les grandes formes. Premier menſonge, puiſqu'il feint de rendre un nombre innombrable de parties, par un nombre qu'il ſeroit facile de calculer.

Après avoir menti dans le deſſin, il eſt forcé de mentir dans le clair-obſcur, puiſqu'il n'a pas à ſa diſpoſition une lumière véritable, ni l'entière privation de la lumiere. Il y a bien plus : c'eſt que la couleur très-peu lumineuſe par elle-même dont il ſe ſert pour repréſenter la plus grande clarté, n'eſt qu'une couleur plongée dans l'ombre.

En effet, ſi le tableau étoit frappé directement de la lumière, il ſeroit reluiſant, & on n'y pourroit rien diſtinguer. Il faut donc, pour être vu, qu'il ſoit dans une place ombrée. La plus grande lumière que le peintre y a établie n'eſt donc qu'une lumière ombrée, ou, pour éviter ces deux expreſſions contradictoires, ce n'eſt qu'une couleur claire placée dans l'ombre. Ainſi la partie cenſée lumineuſe d'un tableau n'étant qu'une partie ombrée, il faut que la partie cenſée ombrée ſoit moins diſtincte qu'elle ne l'eſt dans la nature, ſans quoi l'illuſion ſeroit perdue. Comme le peintre part d'une couleur claire, mais ombrée, qu'il ſuppoſe être de la lumière, pour parvenir à une couleur obſcure, qu'il ſuppoſera être de l'ombre, quoique, dans ſon tableau, elle ne ſoit pas moins éclairée que la partie lumineuſe; comme d'ailleurs il a moins de tons dans les matériaux qu'il emploie que n'en a la nature dans l'immenſe variété de la création, il ne peut opérer que par comparaiſon. Puiſque, pour peindre la lumière, il part d'une couleur qui n'eſt pas lumineuſe par elle-même, & qui d'ailleurs eſt dans l'ombre, il doit rendre ſa ſeconde teinte plus obſcure auſſi qu'elle ne l'eſt dans la nature, & c'eſt en accumulant ainſi les menſonges, pour couvrir un premier menſonge, qu'il parvient à l'air de la vérité.

Ces obſervations très-fines & très-juſtes ont été faites par le célèbre de Mengs. Il en réſulte que le tableau le plus vigoureux eſt bien éloigné de la vigueur de la nature; puiſque le peintre, pour imiter la lumière la plus brillante, n'eſt parti que de la demi-teinte du blanc; & que, pour arriver à l'ombre la plus forte d'une étoffe noire, il ne peut employer non plus que la demi-teinte du noir. (*Article de M.* Levesque).

COPIE, (ſubſt. fém.). Tableau fait d'après un autre tableau. On emploie auſſi ce mot pour les ſtatues, les deſſins, les eſtampes. Quand c'eſt le maître lui-même qui s'eſt copié, le ſecond tableau s'appelle un *double*. Il y a des copies faites avec tant d'art, qu'il eſt difficile de les diſtinguer des originaux. Il y en a qui ont été faites, ſous les yeux du maître, par d'habiles élèves, & retouchées par lui. Il y a enfin des tableaux qui ne ſont en quelque ſorte ni de vrais originaux, ni de véritables copies : tels ſont la plupart des tableaux de chevalet de Raphael : il en faiſoit les deſſins, les laiſſoit peindre par ſes élèves, & y mettoit la dernière main.

Vaſari, témoin oculaire, raconte un fait capable de rendre circonſpects les connoiſſeurs qui prétendent ne pouvoir être trompés par des copies. Raphael avoit fait le portrait de Léon X, Jules Romain y avoit travaillé. Le Duc de Mantoue obtint ce tableau du Pape Clément VII; mais Octavien de Médicis differa d'envoyer le portrait, ſous prétexte de l'orner d'une bordure

plu

plus riche, & en fit faire une copie par André del Sarte. Ce fut cette copie qui fut envoyée au Duc. Perſonne ne ſoupçonna la ſupercherie; Jules Romain lui-même, qui étoit à Mantoue, fut trompé comme les autres, & crut reconnoître l'ouvrage de ſa main. Il ne put être déſabuſé que par Vaſari, qui avoit vu faire la copie, & qui lui montra les marques qu'on y avoit miſes pour la reconnoître. Ce fait eſt à peine vraiſemblable; mais il faudroit pouſſer à l'excès le pyrrhoniſme hiſtorique, pour récuſer en cette occaſion le témoignage de Vaſari.

Bien des artiſtes conviennent modeſtement qu'ils pourroient être trompés à des *copies*: les marchands ſont loin de faire le même aveu, & l'on trouve des amateurs qui s'expriment à cet égard comme les marchands.

En général, de belles parties des originaux ſont perdues dans les *copies*; celles ſur-tout qui dépendent de la main du maître, & cette liberté qui donne tant de charmes au travail. Mais d'autres parties bien importantes ſont conſervées, ſi le copiſte eſt habile: la compoſition, l'entente générale du clair-obſcur & de la couleur, le deſſin, ſi l'on en excepte les plus grandes fineſſes & l'extrême intelligence. On recherche une eſtampe faite d'après un bon tableau; une bonne *copie*, même une *copie* paſſable en donne encore une idée plus juſte. Les *copies* ne ſont donc pas mépriſables; mais elles ſont dédaignées par la vanité des amateurs. Ils les rejettent avec dédain quand ils ſont avertis; ils les révèrent comme des originaux quand ils ſont abandonnés à leurs propres connoiſſances. Ils ſont parvenus à les faire mépriſer des jeunes artiſtes qui pourroient en retirer de grands avantages.

On diſtingue trois ſortes de *copies*: les premières, fidèles & ſerviles; les ſecondes, faciles & peu fidèles; les troiſièmes, fidèles & faciles à la fois. La gêne que le copiſte a éprouvée dans les premières, les fait aiſément reconnoître, quoique le deſſin & la couleur de l'original y ſoient conſervées.

La facilité des ſecondes peut leur donner une apparence d'originalité; mais comme le copiſte ne s'eſt pas aſſervi à imiter exactement la touche, le pinceau, le ſtyle du maître qu'il a copié, on voit que le tableau n'eſt pas de la main de ce maître.

Les troiſièmes, réuniſſant la facilité à une imitation préciſe, jettent dans le doute les plus grands connoiſſeurs.

Au reſte ſi Jules-Romain fut trompé à la *copie* du portrait de Léon X, c'eſt que le tableau original n'étoit pas entièrement de lui, & que ſon travail avoit été en grande partie recouvert par celui de Raphaël. On a beau raconter qu'un élève d'un peintre habile copia ſi parfaitement un tableau de ſon maître que celui-ci y fut trompé. Croire tout ce qu'on raconte, ſans en examiner la poſſibilité, c'eſt ſe diſpoſer à prendre pour des vérités une foule d'erreurs. M. Chardin aſſuroit qu'il ne ſe méprendroit jamais aux *copies* que l'on pourroit faire de ſes tableaux. Il faut avouer que tous les peintres ne ſont pas auſſi difficiles à copier que M. Chardin. (*Article de M.* Levesque).

COPIER, *faire des copies*. Des hommes qui n'ont pas aſſez de talent pour produire de bons ouvrages, ſe conſacrent à *copier* les ouvrages des autres: ce ſont des *copiſtes*. De jeunes artiſtes copient les bons tableaux pour apprendre à les imiter; ce ſont des *étudians*, des *élèves*. Des hommes qui ont un talent déjà formé, copient des ouvrages des grands maîtres pour acquérir des parties qui leur manquent. Le Pouſſin a copié le Titien; Rubens a copié Raphael: ces exemples ſemblent prouver que cet exercice rapporte peu de fruit quand on a déjà une manière faite.

Cette pratique de *copier*, néceſſaire aux commençans, ne doit pas être trop long-temps continuée. On riſque de ſe fatiguer à *copier* ſervilement les ouvrages des autres. L'ennui ſeul que cauſe cet exercice continuel peut dégoûter de l'art. On peut auſſi contracter l'habitude de ne voir la nature qu'avec les yeux des autres, & de ne l'imiter en quelque ſorte qu'avec le pinceau des autres. Il eſt à craindre enfin qu'on ne parvienne pas à s'approprier les beautés des modèles qu'on copie, mais qu'on prenne leurs défauts, & qu'on les exagère encore. D'ailleurs, il n'eſt aucun chef-d'œuvre qui, dans certaines parties, n'offre ce qu'on peut appeller *des lieux communs de l'art*, & l'étudiant en tireroit peu d'inſtruction. Il eſt d'autres parties qui ſont foibles & défectueuſes, qui tiennent à la manière propre de l'artiſte & non pas à la nature. Il ne ſuffit pas de prendre pour exemple un bel ouvrage; il faut en choiſir les belles parties.

Si la principale beauté d'un tableau conſiſte dans l'effet général, on pourra prendre, en quelque ſorte, note de cet effet par une eſquiſſe, *copier* la penſée plutôt que la touche, l'enſemble plutôt que les détails, & marcher dans la carrière des grands maîtres, ſans repaſſer ſervilement ſur leurs traces. Les facultés de l'ame s'engourdiſſent, quand elles ne ſont pas exercées, quand on ne fait d'autre effort que celui de doubler les productions des autres. Nous n'avons fait que retracer dans cet article les conſeils que M. Reynolds a donnés aux élèves de l'académie royale de Londres. (*Article de M.* Levesque.)

CORRECTION, (ſubſt. fem.) « La *correc-* » *tion* du deſſin conſiſte dans l'obſervation exacte

» des juſtes proportions du corps, conformé-
» ment à l'indication qu'en donnent les ou-
» vrages des grands maîtres, les chef-d'œuvres
» de l'antique, & le beau choix de la nature.
» Donner à une figure plus ou moins de no-
» bleſſe, de *Svelteſſe*, de grandeur, ſuivant
» l'âge, l'état, le ſexe & le caractère du per-
» ſonnage; en travailler toutes les parties; en
» reſſentir ou en paſſer légèrement les contours
» & les muſcles, relativement au genre de ſon
» action; réformer ſur les beautés de l'antique
» les inſipidités du modèle rarement parfait, &
» ajouter à ces beautés les vérités de la nature;
» voilà ce qui conſtitue un deſſin correct». (*Traité de Peinture de Dandré Bardon*). Le ſavant profeſſeur me paroît avoir ici trop exigé, en demandant pour la *correction*, ce qui conſtitue l'élégance, le grand ſtyle, le beau choix. Il ſuffit à la *correction*, que la nature, même commune, ſoit fidellement imitée, que les emboîtemens, la longueur & la forme des os, les attaches, la forme & l'action des muſcles ſoient bien accuſés, bien rendus. C'eſt pour parvenir au beau & non pas au correct qu'on réforme le modèle vivant ſur les beautés de l'antique. Il y a des figures de Rubens qui ſont d'un deſſin correct & même ſavant, quoiqu'elles ne ſoient pas réformées ſur l'antique, quoique les formes n'en ſoient pas même du plus beau choix qu'on puiſſe faire dans la nature. On ne pourra pas même accuſer d'incorrection une figure difforme, lorſque l'artiſte a eu intention de rendre les difformités que lui préſentoit ſon modele. Une incorrection eſt toujours une faute, & ce n'en eſt pas une de peindre un boſſu, un bolteux, un rachitique avec leurs difformités. En un mot, des fautes conſtituent l'incorrection du deſſin; le choix d'une nature commune l'empêche d'être beau; l'imitation des pauvretés de la nature d'être grand; le défaut de ſvelteſſe, d'être élégant; & le défaut de conformité avec l'antique & avec les plus rares beautés de la nature obſervées dans différens modèles d'être idéal. (*Article de M.* LEVESQUE).

CORRESPONDANCE *des parties*. La *correſpondance*, l'accord des differentes parties d'une même figure, mérite une attention particulière. Le peintre, ſuivant le caractère qu'il veut donner à une figure, peut choiſir une proportion haute, courte, médiocre, forte, ſvelte; mais ſon choix fait, il faut que toutes les parties de la figure ſoient exactement proportionnées entre-elles. Si les bras ſont muſculeux, les jambes ne doivent pas l'être moins; ſi les mains ſont charnues, les pieds ne doivent pas être ſecs; ſi la face arrondie témoigne une ſanté brillante, tout le corps doit briller d'un égal embonpoint. Il eſt vrai que, dans la nature, le modèle n'offre pas toujours cet accord parfait entre toutes ſes parties; mais alors le modèle eſt défectueux, & l'art ne doit pas le ſuivre dans ſes défectuoſités. L'artiſte n'eſt pas obligé de choiſir toujours un modèle de la plus élegante proportion; mais il doit être conſtant à la proportion qu'il a une fois choiſie.

Quelquefois un artiſte, content de certaines parties d'un modèle, prend pour d'autres parties un modèle différent qui les a plus belles que le premier. Mais il ne ſuffit pas de chercher la beauté abſolue; il faut encore avoir égard à la beauté relative; il faut examiner ſi les deux modèles ſont à-peu-près du même âge, de la même ſtature, du même embonpoint. La belle main d'un adoleſcent n'eſt pas une belle main pour un homme fait, ni même pour une femme. Les belles jambes du faune nourricier de Bacchus, ne ſeroient pas de belles jambes pour l'Antinoüs ou pour l'Apollon.

Si nous avions, autant que les Grecs, l'habitude de voir la nature nue, il nous arriveroit ſouvent de découvrir dans des ouvrages de l'art une figure qui auroit des bras de quarante ans, & des jambes qui n'en auroient pas plus de vingt. Que diroit-on d'un viſage dont la partie ſupérieure peindroit l'âge fait; & la partie inférieure, l'adoleſcence? ſi nous ſommes moins ſenſibles à ce défaut d'accord entre les autres parties, c'eſt que nous ne ſommes accoutumés à voir que des hommes enveloppés de leurs vêtemens. (*Article de M.* LEVESQUE).

COSTUME. Ce qu'on appelle *coſtume* dans l'art de la peinture, eſt ce qu'une juſte convenance exige des peintres d'hiſtoire, relativement aux uſages des temps, aux mœurs des nations, & à la nature des lieux. L'exactitude lévère à ſe ſoumettre à cette loi, eſt difficilement praticable pour les artiſtes; mais les infractions trop ſenſibles & les négligences marquées dénotent une ignorance qu'on pardonne difficilement, ou une bizarrerie que l'on condamne toujours.

Quelquefois l'intérêt de la compoſition, ou plutôt celui des diſpoſitions pittoreſques, entraîne le peintre à certaines licences, dans leſquelles, au fond, l'artiſte & ceux qui jouiſſent de ſes ouvrages, gagnent plus qu'ils ne perdent. Si les juges des ouvrages de peinture, étoient tous ſavans, inſtruits, habituellement occupés des détails de l'hiſtoire ancienne & moderne, & profondément verſés dans la connoiſſance de l'antiquité, l'exactitude du *coſtume* ſeroit ſans doute regardée comme une des loix les plus importantes de la peinture; ſi d'une autre part la plus nombreuſe partie de ceux qui s'occupent & qui jouiſſent des ouvrages de la peinture, étoient d'une telle ignorance ou ſi indifférens ſur la plupart des convenances de ce genre, qu'ils ne puſſent s'appercevoir des fautes de *coſtume*, ou qu'ils regardaſſent comme fort peu

Digitized by Google

intéreſſant qu'un perſan eût l'habillement d'un Grec, & qu'un Conſul n'eût pas ſa toge, le *coſtume* pencheroit à être abſolument arbitraire.

Ces deux extrêmes exiſtent ſucceſſivement, lorſque les ouvrages de peinture ſont expoſés librement aux regards du public. Les hommes inſtruits (trop peu nombreux à la vérité pour avoir la plus grande autorité) s'attachent rigoureuſement à la conformité que doit avoir la repréſentation avec le *coſtume*, dont ils connoiſſent les détails: la foule plus nombreuſe des hommes du commun, ou de ceux qui ſont profondément ignorans, ne fait attention aux habillemens, aux armes, aux acceſſoires relatifs au *coſtume*, qu'autant que ces objets plaiſent ou déplaiſent à leurs yeux; & ce qu'il eſt bon d'obſerver, c'eſt que les ſavans, égarés par l'amour-propre de leur érudition, ſe permettent quelquefois une aſſez grande indulgence ſur l'incorrection, ſur les défauts du *clair-obſcur*, & même ſur les fautes d'expreſſion, pourvu que l'artiſte ait obſervé d'ailleurs avec une ſcrupuleuſe exactitude les formes des vêtemens, des armures & des autres objets qui déſignent préciſément le temps, l'époque, la circonſtance qui fixent toute leur attention. Il peut en exiſter même qui réſiſtant à l'attrait du ſentiment, ſe refuſeroient à cette partie ſi ſéduiſante, qui parle au cœur, & qui fait pardonner tant d'autres fautes, je veux dire la grace & la ſenſibilité, ſi malheureuſement ils découvroient une violation de cette convenance ſcientifique, à laquelle les attachent excluſivement les travaux, les peines & les veilles qu'ils ont employés pour s'en inſtruire.

On ſent aiſément (ce qu'il eſt raiſonnable d'inférer) que lorſqu'il s'agit de ſe décider envers ces deux excès contraires, on doit tenir, le plus qu'il eſt poſſible, un milieu entre la ſévérité trop minutieuſe, & la trop grande indulgence. Si la balance panche vers un côté, ce doit être du côté qui, donnant plus d'intérêt à l'ouvrage, méritera plus d'indulgence, en cas qu'il ſoit critiqué; car il faut obſerver que la ſévérité des différentes loix de la peinture, doit être d'autant plus ou moins rigoureuſe que leur objet eſt plus ou moins poſitif.

Les règles des proportions, celles de la perſpective & de la pondération, ſont abſolues, parce qu'elles ſont poſitives. Le clair-obſcur a droit à plus d'indulgence; parce que ſans ceſſe variable dans la nature, & difficile à démentrer rigoureuſement, il laiſſe quelques ſuppoſitions, à la volonté de l'artiſte. La juſteſſe impoſée à l'expreſſion, a quelques nuances arbitraires, parce que la connoiſſance qu'en ont les hommes, n'eſt pas généralement la même, & qu'elle ne comporte pas de règles fixes; auſſi certaines fineſſes dont elle eſt ſuſceptible échappent-elles à ceux qui ſont peu ſenſibles, peu attentifs, ou peu exercés à les démêler dans la nature, & les approximations ſuffiſent au plus grand nombre.

Le *coſtume* eſt, à ce que je crois, moins connu, moins démontré, & par conſéquent encore plus ſuſceptible de licences. Mais il eſt pourtant des bornes dans leſquelles ces licences doivent ſe contenir; car ſi la ſévérité ne doit pas être trop rigoureuſe, les libertés exceſſives qui offenſent trop la vérité, approchent de l'ignorance & de la barbarie, dont les idées humilient les hommes qui font partie des ſociétés éclairées.

Pour parvenir à un ſentiment modéré, il faut conſidérer qu'en peinture le genre de l'hiſtoire embraſſe ce qui eſt fabuleux & ce qui eſt hiſtorique.

Le fabuleux le plus en uſage dans la peinture, eſt celui qu'offre aux artiſtes la mythologie égyptienne & grecque.

Ce que les auteurs & les monumens nous ont tranſmis ſur les divinités payennes, offre un coſtume qui originairement a dû participer des changemens plus ou moins grands que les mœurs & les uſages ont occaſionnés. Sur ces détails, dans les pays où ces divinités étoient honorées, les artiſtes anciens ont eu le droit eux-mêmes de prendre quelques libertés, ce qui autoriſe déjà celles que nos artiſtes peuvent ſe permettre; cependant comme le coſtume ancien renferme certains acceſſoires abſolument caractériſtiques, tels que ſont des attributs indiſpenſables qui font connoître les Dieux, les Déeſſes, certains héros & les différens climats, nos artiſtes doivent diſtinguer dans le coſtume ce qui demande d'être reſpecté. Le coſtume de la mythologie eſt donc en général celui qui ſe prête davantage en quelques parties, & qui rend auſſi plus blamables les tranſgreſſions importantes; d'ailleurs ce coſtume, à peu-près renfermé dans ce que nous ont tranſmis les Poëtes célèbres, & dans ce que nous offrent un certain nombre de ſtatues, de bas-reliefs & de médailles, eſt facile à connoître, au moins ſuperficiellement, par les artiſtes à qui ces ſources doivent être plus familieres.

En effet, l'étude de ce qu'on appelle l'*antique*, qui fait l'objet des occupations les plus aſſidues des artiſtes, les inſtruit du coſtume, en même-tems qu'elle les inſtruit de ce qui eſt le plus eſſentiel à leur art, de ſorte que, par cette heureuſe réunion, ils gagnent ſur l'emploi du temps, trop court & trop rapide pour la multiplicité des connoiſſances qu'ils doivent acquérir. Ils apprennent donc à la fois comme ils doivent deſſiner pour parvenir à repréſenter les formes humaines les plus parfaites, & comme ils doivent revêtir & parer ces formes conformément aux temps, dont les grands artiſtes & les grands poëtes leur ont conſervé le ſouvenir. Il en réſulte que manquer groſſièrement au *coſtume* my-

thologique des anciens, ſeroit avouer qu'on n'a point deſſiné, ou qu'on a étudié trop ſuperficiellement les monumens qui ſont devenus les baſes de l'art.

De même, ne pas repréſenter Achille, Diomède, Ajax, Ænée avec les armes & les habillemens qui leur conviennent, ce ſeroit avouer qu'on n'a lu ni Homère, ni Virgile; & cette négligence ſeroit aujourd'hui moins pardonnable que jamais, quoique la connoiſſance approfondie de l'antiquité ſoit peut-être plus rare parmi nous qu'elle n'a été. Mais s'agit-il de repréſenter quelques traits ou quelqu'action tirés des hiſtoires & des monumens moins connus, des temps plus reculés, ou des temps plus modernes dont on s'occupe moins; d'un côté les peintres ſont refroidis ſur l'exactitude du *coſtume* par les recherches qu'ils ſeroient obligés de faire, recherches plus étrangères à leur art que celles dont j'ai parlé, & qui prendroient ſur le temps dont ils croyent avoir un emploi plus indiſpenſable à faire pour les autres parties de leur art; de l'autre, ils conſidèrent le petit nombre de juges qui ſont en état de leur ſavoir gré d'une ſi pénible exactitude.

Une autre raiſon s'oppoſe ſouvent encore à la bonne volonté qu'ils pourroient avoir; c'eſt que le *coſtume* de pluſieurs pays & de pluſieurs temps n'ayant pas été adapté aux arts, qui ne floriſſoient point aſſez alors, ou y ayant été employé d'une manière mal-adroite & barbare, les artiſtes ſe trouvent rebutés par une diſconvenance pittoreſque qui leur ſemble une ſuffiſante excuſe.

Mais, je le répete, ils ne ſont pas autoriſés par ces difficultés & ces raiſons à des tranſgreſſions qui bleſſent trop la vérité.

Les ſecours que peuvent employer les artiſtes pour ſe tirer de ces embarras, ſont les ouvrages que des ſavans, amis des arts, ont déjà compoſés pour leur épargner la perte d'un temps, que l'étude de leur art ne peut leur permettre de ſacrifier.

Peut-être la méthode la plus raiſonnée n'a-t-elle pas encore été miſe en uſage à cet égard; & je penſe qu'un des points de vue qu'il faudroit avoir dans ces ouvrages, ſeroit premièrement de diviſer les temps hiſtoriques, quant au *coſtume*, par intervalles, qui ne devroient pas être égaux.

En effet les hiſtoires des temps très-anciens permettent que les artiſtes, ſans trop bleſſer les vérités hiſtoriques, choiſiſſent dans un eſpace de temps aſſez conſidérable, les *coſtumes* qui s'accordent le mieux à l'intérêt pittoreſque, d'autant plus que les différences partielles & ſucceſſives qui pourroient avoir exiſté ſont à peine connues.

Cette latitude ne doit pas être auſſi grande dans les ſiècles plus floriſſans, parce que trop de livres ou de monumens, & une tradition trop répandue autoriſent à exiger plus d'exactitude & à juger avec plus de rigueur.

Voilà une idée générale des bases que peuvent prendre, à l'égard du *coſtume*, les artiſtes & les auteurs. Je dois dire encore un mot des incertitudes où ſe trouvent les peintres relativement au *coſtume* de nos temps modernes.

Le *coſtume* en uſage de nos jours, les contrarie ſouvent, ſur-tout lorſqu'ils le comparent à des uſages plus favorables à leurs travaux: en effet la coëffure & les habillemens Grecs & Romains ſont ſans contredit préférables pour l'intérêt de l'Art à nos vêtemens ordinaires, parce que nos habits, & la plus part de nos coëffures altèrent ou déguiſent le nud & les formes de la nature.

Je ne repéterai pas ici d'une part tout ce qu'on a dit ſur l'extravagance & la mobilité continuelle de nos modes, qui la plupart, en effet, changent les proportions naturelles, & qui par-là ſont auſſi contraires à l'intérêt des perſonnes qui les adoptent, qu'aux arts. Je ne répéterai pas non plus ce qu'on peut dire en faveur de ce qu'on appelle vérité à cet égard; cette vérité qui change chaque année ne perd-elle pas de ſes droits en raiſon de ſa mobilité? Mais les licences trop grandes, qui ne ſont pas rachetées par de très-grandes beautés, ſont auſſi contraires à la raiſon & à l'art, que la trop grande exactitude à ſuivre l'uſage, ſi l'ouvrage, où on peut la louer, n'a que ce ſeul mérite. Il eſt certain qu'un Monarque François, repréſenté nud, & le front & les épaules ſeulement couverts d'une large & ample perruque, eſt un objet ridicule & un abus exceſſif de la liberté que ſe ſont donné de tout temps les peintres, comme les poëtes. Il eſt certain encore qu'il faut qu'un Roi, un grand, un héros modernes, habillés de l'habit & de la coëffure les plus en uſage parmi nous, ayent un caractère bien noble & bien impoſant, pour réparer ce que cet ajuſtement en diminue. Le milieu raiſonnable eſt de choiſir au moins dans tous nos ajuſtemens de guerre, par exemple, & même de chaſſe, en ſe permettant encore d'y faire quelques légères corrections, ceux qui contrarient moins les formes naturelles, qui dérobent moins les proportions, qui cachent moins les jointures, & c'eſt au génie à faire d'autant plus d'effort que la mode ſemble lui oppoſer de plus grands obſtacles.

Mais ſi l'artiſte brave la critique en empruntant un *coſtume* abſolument étranger, il faut, comme je l'ai dit, qu'il en tire un tel avantage, qu'on ſoit forcé de lui pardonner cette licence.

D'ailleurs, dans le *coſtume* héroïque, par exemple, en ſe rapprochant autant qu'il eſt poſſible de celui de l'antiquité, on doit éviter

certaines diſſemblances trop grandes, telles que les armes inuſitées parmi nous, & la nudité de pluſieurs parties du corps, qui convenoit à des climats plus chauds que le nôtre, & que notre température, principe d'une partie de nos uſages, rend trop invraiſemblable, (*Article de M. Watelet*).

Costume. Après l'article ingénieux de M. Watelet, nous croyons devoir placer celui de M. le Chevalier de Jaucourt, parce qu'il renferme des principes plus poſitifs.

Le *coſtume* eſt l'art de traiter un ſujet dans toute la vérité hiſtorique : c'eſt donc, comme l'a défini fort bien l'auteur du dictionnaire des beaux arts, l'obſervation exacte de ce qui, ſuivant le temps, fait reconnoître le génie, les mœurs, les loix, le goût, les richeſſes, le caractère & les habitudes du pays où l'on place la ſcène d'un tableau. Le *coſtume* renferme encore tout ce qui conſtitue la chronologie, & la vérité de certains faits connus de tout le monde ; enfin tout ce qui concerne la qualité, la nature & la propriété eſſentielle des objets qu'on repréſente.

Suivant ces règles, dit M. l'Abbé Dubos (& les gens de l'art conviennent de la juſteſſe de ces réflexions), il ne ſuffit pas que, dans la repréſentation d'un ſujet, il n'y ait rien de contraire au *coſtume*, il faut encore qu'il y ait quelques ſignes particuliers pour faire reconnoître le lieu où l'action ſe paſſe, & quels ſont les perſonnages du tableau.

Il faut de plus répréſenter les lieux où l'action s'eſt paſſée, tels qu'ils ont été, ſi nous en avons connoiſſance ; &, quand il n'en eſt pas demeuré de notion préciſe, il faut, en imaginant leur diſpoſition, prendre garde de ne ſe point trouver en contradiction avec ce qu'on en peut ſavoir.

Les mêmes règles veulent auſſi qu'on donne aux différentes nations qui paroiſſent ordinairement ſur la ſcène des tableaux, la couleur du viſage, & l'habitude de corps que l'hiſtoire a remarqué leur être propres. Il eſt même beau de pouſſer la vraiſemblance juſqu'à ſuivre ce que nous ſavons de particulier des animaux de chaque pays, quand nous repréſentons un évènement arrivé dans ce pays-là.

Le Pouſſin, qui a traité pluſieurs actions dont la ſcène eſt en Egypte, met preſque toujours dans ſes tableaux des bâtimens, des arbres ou des animaux qui, par différentes raiſons, ſont regardés comme étant particuliers à ce pays.

Le Brun a ſuivi ces règles avec la même ponctualité dans ſes tableaux de l'hiſtoire d'Alexandre ; les Perſes & les Indiens s'y diſtinguent des Grecs à leur phiſionomie autant qu'à leurs armes : leurs chevaux n'ont pas le même corſage que ceux des Macédoniens ; conformément à la vérité, les chevaux des Perſes y ſont repréſentés plus minces. On dit que ce grand maître avoit été juſqu'à faire deſſiner à Alep des chevaux des Perſes, afin d'obſerver même le *coſtume* ſur ce point.

Enfin, ſuivant ces mêmes règles, il faut ſe conformer à ce que l'hiſtoire nous apprend des mœurs, des habits, des uſages & autres particularités de la vie des peuples qu'on veut repréſenter. Tous les anciens tableaux de l'écriture ſainte ſont fautifs en ce genre. Albert Durer habille les Juifs comme les Allemands de ſon pays. Il eſt bien vrai que l'erreur d'introduire dans une action des perſonnages qui ne purent jamais en être les témoins, pour avoir vécu dans des ſiècles éloignés de celui de l'action, eſt une erreur groſſière où nos peintres ne tombent plus. On ne voit plus un Saint François écouter la prédication de Saint Paul, ni un confeſſeur, le crucifix en main, exhorter le bon larron ; mais, ne peut-on pas reprocher quelquefois aux célèbres peintres de l'école Romaine, de s'être plus attachés au deſſin, & à ceux de l'école Lombarde, à ce qui regarde la couleur, qu'à l'obſervation fidele des règles du *coſtume* ? C'eſt cependant l'aſſujettiſſement à cette vraiſemblance poétique de la peinture, qui, plus d'une fois, a fait nommer le Pouſſin le *peintre des gens d'eſprits*, gloire que le Brun mérite de partager avec lui. On peut ajouter à leur éloge d'être *les peintres des ſavans*.

On comprend encore dans le *coſtume* tout ce qui concerne les bienſéances, le caractère & les convenances propres à chaque âge, à chaque condition, &c. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*.

Nous ne renverrons pas les artiſtes, pour la ſcience du *coſtume*, à des livres qu'il ſoit difficile de ſe procurer, ou écrits dans une langue peu familière à la plupart d'entr'eux. Ils trouveront d'utiles inſtructions dans les *coſtumes des anciens peuples*, par M. Dandré Bardon. Il ſemble inutile de leur recommander l'étude des bas-reliefs antiques : ils y ſont appellés par l'étude de leur art. Les livres de voyages leur procureront une récréation néceſſaire après leurs travaux, & des connoiſſances dont ils pourront avoir beſoin (L.)

COUCHE (ſubſt. fem.) ce mot ſignifie en peinture un enduit de couleur qu'on met ſur des treillages, des trains de caroſſes, des auvents &c., ſur des planches, ſur des murailles, ſur des toiles avant de peindre deſſus. On appelle cette façon d'enduire, *imprimer*. Cette toile, dit-on, n'a eu qu'une *couche* de *couleur*. On dit bien en peinture *coucher la couleur*. Avant de fondre les couleurs, il faut qu'elles ſoient *couchées* : mais on ne dit pas : *ce tableau a eu trois couches de couleurs*, pour

exprimer qu'il a été repeint trois fois sur l'ébauche: (*ancienne Encyclopedie*)

On pourroit employer ce mot, si l'on peignoit comme Pline prétend que Protogene peignit son Jalise. « Il mit, dit-il, à ce tableau quatre couleurs l'une sur l'autre, » pour le défendre des injures du tems & de » la vétusté, afin qu'une couleur venant à » tomber l'autre lui succédât. » Il faut donc croire, sur la foi de Pline, que Protogene fit quatre fois sur la même planche ce même tableau, copiant toujours avec la plus froide exactitude, sur la *couche* supérieure ce qu'il avait fait sur la *couche* inférieure.

» Cette manière de s'exprimer, dit M. Falconet » *il mit quatre couleurs l'une sur l'autre*, » n'est point celle d'un connoisseur; 1°. parce » qu'elle ne présente à l'esprit aucun des » procédés de l'art; 2°. parce qu'elle n'est » pas claire; 3°. parce qu'elle est triviale & » qu'elle est dans les termes dont on se ser- » viroit pour l'impression d'une toile. Peut- » être Protogene a-t-il ébauché & empâté » trois fois son tableau avant de le finir; opéra- » tion qui demande de la chaleur: mais s'il » a peint quatre tableaux finis l'un sur l'au- » tre, étoit-ce un peintre? Pline ne voit pas » combien cette marche & ces petits moyens » sont opposés aux ressorts, à l'esprit, aux » procédés de l'art: la fatigue & l'ennui de- » voient au moins sauter aux yeux dans ce » triste chef-d'œuvre ».

Il y avoit un chien dans ce tableau, & le peintre ne pouvoit exprimer d'une manière satisfaisante la bave de ce chien haletant. Dans sa colère, il jetta son éponge chargée de couleur contre cette partie, & ce hazard produisit ce que son travail & son adresse n'avoient pu rendre. Mais, dit plaisamment M. Falconet, « la bave du chien avoit elle les » quatre *couches* de couleur, ou Protogène » avoit-il jetté successivement l'éponge aux » quatre chiens? (*Article de M.* Levesque.)

COULEUR (subst. fem.) Ce mot dans la langue de la peinture, a plusieurs acceptions differentes. Il signifie, comme dans la langue ordinaire, l'apparence que les rayons lumineux donnent aux objets: *la couleur de cette draperie, est d'un jaune tendre, d'un bleu foncé.* Il signifie les substances minérales ou autres, que les peintres employent pour imiter la couleur des objets qu'ils représentent. Ainsi l'ocre, le vermillon, la laque, le stil de grain sont des couleurs. Il signifie enfin le résultat de l'art employé par le peintre pour imiter les couleurs de la nature: c'est ainsi que l'on dit *ce peintre a une bonne couleur, la couleur de ce tableau est d'une grande vérité.* C'est dans ce dernier sens, que nous allons traiter de la couleur.

Il faudra joindre à cet article les excellentes *réflexions* de M. d'Oudry *sur la manière d'étudier la couleur*, que M. Watelet a insérées dans son article *Conférence*.

Indépendamment de l'habileté à représenter sur la toile les couleurs propres aux objets qu'on imite, l'entente du *clair obscur*, c'est-à-dire la distribution des lumières & des ombres, entre pour beaucoup dans l'art du coloriste. On peut même dire que cette seule partie exprimée d'un ton vigoureux, peut sans une imitation fort étudiée de la *couleur propre*, donner un grand effet à un tableau. Cette vérité est démontrée par les dessins d'une seule *couleur*, les estampes, & les tableaux en grisaille ou de *clair-obscur*. Aussi dit-on souvent, en parlant d'une estampe, qu'elle est d'une bonne *couleur*, d'une *couleur* vigoureuse, quoiqu'elle n'offre en effet que du clair & de l'obscur, c'est-à-dire du noir & du blanc.

Les tableaux des plus grands maîtres de l'école romaine, & sur-tout leurs fresques, pourroient être regardés, si je puis m'exprimer ainsi, comme des ouvrages de *clair-obscur* enluminés. La pratique ordinaire de ces artistes, étoit de faire des cartons ou dessins fort étudiés des différentes parties de leurs ouvrages. C'étoit d'après ces dessins d'une seule *couleur*, qu'ils peignoient sans prendre la nature pour imiter la *couleur* propre des objets. Aussi voit-on, quelles que soient les *couleurs* de leurs draperies, rouges, jaunes, bleues, qu'ils les peignoient sur les mêmes principes que si elles eussent été blanches. Une draperie rouge, par exemple, est peinte chez eux, comme s'ils eussent copié une étoffe blanche avec une couleur rouge, ou à-peu-près comme on feroit l'étude d'une draperie blanche avec du crayon de sanguine. C'étoit ainsi que peignoit Raphael.

Dès que l'art naissant employa quelque chose de plus qu'un simple trait pour imiter la nature, dès qu'il fut donner quelque relief aux objets, il fut obligé d'exprimer les lumières & les ombres; car sans ombre & sans lumière tous les objets visibles n'offriroient qu'une surface plane. L'art du *clair-obscur* a donc pris naissance en même tems que la peinture. Mais ce n'est pas de cette première simplicité de l'art qu'on entend parler, quand on demande si les peintres de l'antiquité connoissoient le *clair-obscur*, ou quand on dit de quelques peintres célèbres entre les modernes qu'il ne les connoissoient pas.

On entend parle *clair-obscur* pris dans cette dernière acception, le contraste des parties claires & des parties obscures du tableau, l'artifice par lequel un peintre distribue savament

Digitized by Google

en grandes maſſes qui ſe prêtent une valeur mutuelle, les clairs & les bruns, les jours & les ombres.

Si l'on borne la doctrine du *clair-obſcur* à l'incidence des lumières & des ombres, elle ſe reduit à ſavoir quelle ombre doit recevoir & porter un corps placé ſur un certain plan & expoſé à une certaine lumière. Ce n'eſt point un art, c'eſt une pratique ſoumiſe à la démonſtration, qui ſe fait en tirant des lignes du corps lumineux, ſur le corps éclairé.

La théorie du *clair-obſcur* porte ſur un plus grand nombre d'obſervations. Nous allons les rapporter ici d'après le célèbre Mengs.

1°. Si vous préſentez un corps ſphérique à la lumière, elle frappera ſur la partie ſaillante & gliſſera ſur les parties fuyantes, ſe dégradant toujours juſqu'à la partie ombrée. Dans cette partie, la plus grande obſcurité ne ſera pas ſur l'extrêmité. La lumière ſuit les mêmes loix ſur les corps, qui, ſans être parfaitement ſphériques, tendent cependant à une forme ronde.

2°. La lumière rejaillit de l'objet qu'elle éclaire ſur celui qui l'avoiſine. Ainſi l'extrêmité de la partie ombrée eſt la moins obſcure, parce qu'elle reçoit la lumière réfléchie de l'objet qui l'approche. Une ombre également forte dans toute ſon étendue ne repréſenteroit donc pas une ombre, mais un trou dont aucun reflet ne diminueroit nullo part l'obſcurité.

3°. Un corps entrepoſé entre un autre corps & la lumière empêche qu'elle n'y parvienne, & le couvre de ſon ombre.

4°. La lumière eſt plus étroite, mais plus vive ſur un corps poli; elle eſt plus foible, mais plus large ſur un corps poreux & raboteux, parce que chaque partie de ce corps a une ſaillie qui reçoit la lumière & la reflette ſur les parties voiſines.

5°. L'air eſt un corps compoſé d'un grand nombre de parties ſubtiles qui ſe rempliſſent de lumière & qui en éclairent, quoique plus foiblement, les corps qui ne ſont pas frappés de la lumière principale.

6°. L'air étant un corps, diminue la lumière & la *couleur* de l'objet en proportion de la quantité dans laquelle il ſe trouve entre l'objet & l'œil. Ainſi en proportion qu'un objet eſt plus éloigné de l'œil, ſa lumière eſt plus vague, ſa *couleur* plus foible, ſa forme plus indéciſe. C'eſt ſur cette obſervation qu'eſt fondée la théorie de la perſpective aërienne. Comme la dégradation eſt plus ou moins rapide, ſuivant que l'air eſt plus ou moins chargé de vapeurs, cette théorie ne peut être ſoumiſe à des principes invariables.

Il réſulte de la première obſervation que la figure ſphérique, la plus amie de l'œil par ſa forme continue qui n'offre aucun angle, aucune aſpérité, eſt auſſi la plus favorable à l'harmonie, puiſque la lumière s'y dégrade par des nuances inſenſibles juſqu'à l'ombre la plus forte, & que l'ombre y éprouve la même dégradation depuis ſa plus grande obſcurité juſqu'au reflet. Cette vérité conduit à une autre; c'eſt que la nature s'eſt plue à répandre l'harmonie ſur les corps qu'elle a créés, en leur prodiguant les formes arrondies. On trouve cette forme dans les corps des animaux, & même dans chacun de leurs principaux membres. C'eſt auſſi celle des plantes dans leurs tiges & dans la maſſe de leurs feuilles. L'art profite avantageuſement de cette leçon de la nature, en arrondiſſant, quand le ſujet le permet, la compoſition générale, & les grouppes particuliers. La pratique la plus ordinaire, eſt de donner à l'ordonnance une forme concave.

Les lumières différentes dont les corps peuvent être éclairés, cauſent des différences dans les effets du *clair-obſcur*. Les corps peuvent recevoir la lumière du ſoleil, celle du feu, ou celle de l'air. Les peintres choiſiſſent plus ordinairement la dernière, & c'eſt avec raiſon, puiſqu'ils n'ont pas dans leurs matériaux de clair aſſez vif pour rendre l'éclat que procure la lumière du ſoleil aux objets qu'il frappe immédiatement de ſes rayons. Encore moins ſeroit-il poſſible de rendre le corps du ſoleil lui-même, à moins que de le ſuppoſer enveloppé de vapeurs.

On employe de deux façons la lumière de l'air. On la nomme lumière ſerrée, lorſqu'elle vient d'une ouverture quelconque, comme celle d'une fenêtre: elle eſt de la même grandeur que l'ouverture d'où l'on ſuppoſe qu'elle ſe répand, & n'eſt pas plus éloignée que cette ouverture. La lumière ouverte eſt celle d'une pleine campagne, lorſque le ſoleil eſt couvert de nuages, ou, ce qui revient au même, lorſqu'un objet fort éloigné & hors du tableau, eſt cenſé priver le lieu de la ſcène, de la lumière du ſoleil. Dans ces deux cas, la lumière vient du côté où eſt le ſoleil, quoiqu'il ne ſoit pas viſible. La lumière ouverte eſt moins favorable à l'art que la lumière ſerrée, parce que toute la maſſe de l'air ſe trouve également éclairée. C'eſt une difficulté que les peintres doivent s'accoutumer à vaincre puiſqu'un grand nombre de ſujets les obligent à la ſurmonter.

Les ombres des corps qui reçoivent la lumière par une ouverture plus grande que ces corps, dit le même artiſte, que nous continuons de ſuivre, ſe reſſerrent & ſe perdent plus ou moins promptement ſuivant la grandeur de la lumière. Les corps expoſés à une lumière ouverte, ſans ſoleil, ont à peine des ombres, & ne privent que foiblement de clarté les objets qui ſont près d'eux, parce que toute la

masse de l'air se trouve également imprégnée de lumière. La lumière du soleil, est d'une force égale dans toutes ses parties, & la projection des ombres, suit la direction du corps qui les produit.

Si le corps lumineux est petit, comme la lumière d'un flambeau ou d'une chandelle, ou celle qui entre par une ouverture étroite, la plus grande partie de l'objet éclairé se trouve privée de lumière, les ombres s'aggrandissent en s'éloignant du corps qui les porte, & sont d'autant plus larges que l'objet qui les reçoit est plus éloigné.

Les principes du *clair-obscur* que nous venons de rapporter en établissent la théorie & suffisent pour éviter une pratique vicieuse : mais non pour en connoître l'ideal qui conduit à ce qu'on appelle la magie du *clair - obscur*. Le peintre a, pour produire les grands effets de son art, l'harmonieuse opposition du clair & de l'obscur ; la nature offre elle-même cette opposition, mais elle ne l'offre pas roujours de la manière la plus favorable à l'art ; c'est donc à l'artiste à la créer : c'est à lui de commander à l'ombre & à la lumière, & de leur prescrire de se répandre sur la scène qu'il veut traiter de la manière la plus propre à enfanter de beaux effets,

Si le peintre veut produire la beauté, il doit choisir les formes, & ne pas imiter celles que lui offre le premier modèle qu'il rencontre. De même s'il veut éclairer ses sujets d'une lumière pittoresque, il ne doit pas se contenter de la lumière que le hazard lui offre dans la nature, mais il doit s'en procurer une de son choix. La manière dont il disposera ses grouppes, dont il leur fera recevoir la clarté, lui fournira de grandes masses d'ombre & de lumière, en lui permettant d'enchaîner ensemble ce qu'ils ont d'obscur & ce qu'ils ont de lumineux. C'est ce que le Titien comparoit à la grappe de raisin. Detachez-en les fruits, dispersez-les ; chacun d'eux aura son ombre & sa lumière, ils partageront la vue & ne concourront pas à un effet général : mais réunis en grappe, ils font ensemble une masse harmonieuse de clair & d'obscur.

Il peut aussi se procurer une lumière accidentelle différente de la lumière principale, & qui réveillera à son choix les parties qui seroient plongées dans l'ombre. Il trouvera cette lumière dans la clarté d'un flambeau, dans l'interruption des nuages, dans celle du feuillage des arbres, dans une ouverture pratiquée dans l'appartement où se passe la scène. A-t-il besoin d'une ombre accidentelle ? il peut la trouver dans un corps placé dans le tableau ou hors du tableau, dans un, ou plusieurs nuages, dans un édifice, des arbres, un rocher. S'il suppose cette cause hors du tableau, il doit la rendre vraisemblable au spectateur qui ne la voit pas. Une vapeur, de la fumée, de la poussière peuvent aussi lui fournir d'heureux secours & lui procurer les ressources que lui refuse la perspective aërienne ordinaire. Enfin la couleur propre des objets plus claire ou plus sombre peut lui servir à continuer harmonieusement un effet d'ombre où de lumiere. L'écorce argentée du bouleau, le feuillage blanchâtre du saule, auront quelque ressemblance avec la clarté dans l'obscurité d'une foreſt ; des vêtemens bruns ressembleront à de l'ombre dans un groupe de figures éclairées.

Que les *couleurs* claires ou obscures, savamment distribuées, puissent concourir aux effets de l'ombre & de la lumière, c'est ce qui est démontré par les estampes gravées sous les yeux & sous la direction de Rubens : tout ce qu'on y voit d'obscur n'est pas de l'ombre ; c'est souvent de la *couleur*.

Comme on sera sûr de produire un bon effet en traduisant en noir & blanc un tableau où le *clair-obscur* est bien entendu, il sera facile aussi de faire un tableau d'un bon effet, en traduisant en couleurs un dessin où une estampe dont les masses auront été savamment distribuées suivant les principes positifs & l'idéal du *clair-obscur*. Ce sont donc ces principes qui doivent régler l'emploi des *couleurs*. Le clair - obscur, dit encore Mengs, est la base de l'harmonie ; les *couleurs* ne sont que des tons qui servent à caractériser la nature des corps.

Le peintre, pour imiter l'innombrable variété des *couleurs* offertes par la nature, n'a d'autres matériaux que trois *couleurs* primitives, le rouge, le jaune & le bleu, dont le mélange produit toutes les autres *couleurs* & toutes leurs nuances. L'histoire des arts nous apprend que les anciens peintres ont longtemps opéré avec ces seules *couleurs*. On en employe aujourd'hui un nombre bien plus considérable, parce qu'on a trouvé tout fait par la nature, dans différentes substances, les mélanges que les anciens étoient obligés de faire sur leur palette. On ne peut douter que cette augmentation dans le nombre des matériaux n'ait conduit l'art à une nouvelle perfection, en donnant aux artistes des moyens nouveaux d'y parvenir. Sans doute les substances colorantes qu'ils ont multipliées leur procurent des tons qui leur auroient été refusés par le mélange des trois *couleurs* capitales : mais enfin quelque soit le nombre, de ces substances colorantes, & celui des tons que produit leur mélange ; on sera toujours réduit en dernière analyse aux trois *couleurs primitives* auxquelles on joint le blanc pour exprimer la lumière, & le noir pour en exprimer la privation.

Quoique

Digitized by Google

Quoique l'on doive convenir que la quantité des ſubſtances colorantes donne un avantage aux peintres modernes ſur les anciens qui n'employoient que les couleurs capitales, il ne faut pas croire que ceux-ci fuſſent réduits à une diſette qui les empêchât d'être grands coloriſtes. Les couleurs dont ils faiſoient uſage, & qui ne montoient qu'au nombre de cinq, en y comprenant le noir & le blanc, produiſoient par leurs différentes combinaiſons 819 changemens. C'eſt M. Mayer, Profeſſeur de Gœttingue, qui en a fait le calcul. Pour affirmer ou nier qu'Appelle ou Protogène, ont été grands coloriſtes, il faudroit avoir vu de leurs tableaux : mais l'argument qu'on tireroit du petit nombre de couleurs primitives dont ils couvroient leur palette ne pourroit fournir contre eux aucune preuve concluante. On aſſure que Santerre, qui pouvoit profiter de tous les matériaux qu'employoient ſes contemporains, s'étoit volontairement réduit au cinq couleurs des anciens Grecs. Il plaît aux amateurs par un coloris tendre & gracieux. il auroit tiré des mêmes matériaux une couleur vigoureuſe s'il y avoit été porté par ſon goût naturel. Les ſubſtances qu il empluyoit étoient l'outre-mer, le maſſicot, le gros rouge-brun, le blanc de craie & le noir de Pologne.

La *couleur*, ou le coloris, car ces deux mots ſe prennont ſouvent l'un pour l'autre dans le langsge de l'art, le coloris dis-je, ſe conſidère relativemént à l'enſemble d'un tableau, & relativement au détail de ſes parties.

Relativement à l'enſemble, il conſiſte dans une conduite de tons liés ou oppoſés entre eux, & qui ſoient dégradés par de juſtes nuances en proportion des plans qu'occupent les objets. Ajoutons qu'il en eſt de la diſpoſition des couleurs, comme de celle des figures dans la compoſition. Il doit y avoir dans un tableau une figure principale ; il doit y avoir auſſi une *couleur* dominante un ton général, ſans lequel il n'y auroit point d'harmonie.

Relativement aux détails, le coloris conſiſte dans la variation des teintes ; variation néceſſaire pour parvenir à l'arrondiſſement des corps. Ce principe confirme ce que nous avons établi, que la *couleur* eſt ſubordonnée au clair-obſcur, puiſque lui ſeul donne l'échelle des tons que doivent ſuivre ces teintes différentes. C'eſt par les règles du clair obſcur qu'une drapperie bleue, par exemple, ne doit pas conſiſter en une couche de *couleur* bleue, également appliquée ſur le champ du tableau. ce ſont ces règles qui apprennent, indépendamment de l'inſpection de la nature, toutes les dégradations que cette couche bleue doit éprouver depuis le plus grand clair, juſqu'à l'ombre & au réflet : un artiſte qui peindroit une drapperie bleue d'après un deſſin au clair-obſcur, ſavamment dégradé, ne rendroit peut-être pas toutes les teintes que la nature pourroit lui offrir ; mais cette imitation ſeroit inſatisfaiſante, parce qu'on y trouveroit la dégradation nuancée que preſcrit la nature.

Les teintes principales ſe diſtinguent en cinq nuances : le grand clair, la *couleur* propre de l'objet, la demi-teinte, l'ombre & le réflet. Des teintes intermédiaires, & bien plus nombreuſes dans la nature que l'art ne peut l'exprimer, forment les paſſages du clair à la *couleur* propre, de celle-ci à la demi-teinte, à l'ombre, & au réflet. Tous ces principes réſultent encore de la théorie du clair-obſcur, ou, ce qui eſt la même choſe, ils ſont fondés ſur l'étude de la dégradation de la lumière & de l'ombre.

La même conduite de tons qu'on obſerve pour l'arrondiſſement d'un ſeul objet, doit ſe retrouver dans l'effet du tout enſemble. L'artiſte ménage, dans ſa compoſition, une maſſe dominante de *couleur* & de lumiere ; il la ſoutient par des lumieres, par des tons ſubordonnés qui ſe prêtent une valeur réciproque ; il la rappelle par des échos qui réveillent les maſſes, & l'aſſortit avec des demi-teintes & des ombres dégradées.

Le premier ton d'un tableau eſt arbitraire ; il n'a de valeur que celle qu'il reçoit des contraſtes qu'on lui oppoſe. Le ton le plus ſimple ſur la palette peut devenir très-brillant ; une *couleur* par elle-même très-brillante, peut devenir lourde, sèche & diſcordante. Les *couleurs* materielles ſont mortes, c'eſt l'art du Peintre qui les anime. Un blanc morne, un jaune mat, prennent ſous ſon pinceau l'éclat de l'argent & de l'or. Avec quelques *couleurs* qui n'ont aucun agrément par elles-mêmes, il va créer la carnation de Vénus.

Que le ton du tableau ſoit convenable au ſujet & concoure à ſon expreſſion générale. Tout doit être riant dans un ſujet qui reſpire la gaîté : tout doit être ſombre dans un ſujet triſte. Si vous voulez me remplir d'horreur, que j'y ſois préparé par la *couleur* de votre compoſition. Le ſoleil recula au feſtin d'Atrée : une *couleur* brillante détruiroit la terreur dans un ſujet affreux.

Si la ſcène ſe paſſe dans l'air, le ton doit être ſuave, lumineux, léger : ſi elle ſe paſſe ſur la terre, il faut avoir égard au climat ; le ton ſera plus chaud dans les contrées de l'Aſie méridionale, que dans les plaines de la Scythie qui ne reçoivent que les rayons obliques du ſoleil. En pleine campagne le ton ſera plus vague que dans l'intérieur d'un palais ou d'un temple. Il ſera frais & verdâtre, ſi la ſcène ſe paſſe ſur les eaux ; ardent, rougeâtre & mêlé de teintes enfumées, ſi la ſcène eſt dans les enfers, ou dans les forges du Mont-Ethna. Enfin le peintre doit obſerver

leur propre. Ils doivent être peints du ton que leur donne la nature, qui ne pouſſe pas tellement la lumière au blanc, ni l'ombre au noir, qu'on ne puiſſe toujours diſtinguer cette *couleur*. C'eſt ce que n'ont pas obſervé les peintres de l'école Romaine & leurs imitateurs.

Non-ſeulement une figure a ſa couleur propre; mais chacune de ſes parties a auſſi la ſienne. Des teintes différentes doivent colorer les parties expoſées au ſoleil, au hâle, aux froiſſements, aux effets d'une tranſpiration plus abondante. Certaines parties ſont revêtues d'une peau plus fine, d'autres d'une peau plus épaiſſe; la graiſſe n'eſt pas répandue par-tout avec la même abondance; le ſang ne ſe porte pas par-tout avec la même force: toutes ces variétés en occaſionnent dans la couleur & doivent être obſervées par l'artiſte.

Pluſieurs objets voiſins, pluſieurs objets grouppés enſemble, ſe mirent en quelque ſorte les uns dans les autres, ſe reflettent mutuellement & produiſent des nuances plus belles que la *couleur* propre de ces objets en particulier. C'eſt ce qu'on nomme *couleur réfléchie*. De deux tons réfléchis, le plus éclatant communique de ſa nuance plus qu'il ne reçoit. Une étoffe jaune prête aux plus belles chairs un ton doré ſans rien recevoir de leur nuance.

La *couleur propre*, c'eſt-à-dire, celle qui appartient à chaque objet, eſt affoiblie dans les corps éloignés de notre vue par l'air intermédiaire qui les enveloppe. Nous l'avons conſidéré ſeulement comme un corps, en parlant du clair-obſcur: nous devons en parlant de la *couleur*, le conſidérer comme un corps qui a ſa *couleur* propre, ſa teinte plus ou moins azurée ſuivant que ſa maſſe a plus ou moins d'épaiſſeur. Il faut donc teindre de cette *couleur* de l'air les corps qui en ſont enveloppés, & rendre cette *couleur* d'autant plus ſenſible qu'ils ſont dans un plus grand éloignement. C'eſt ce qu'il faudroit convenir d'appeller la *couleur locale*, puiſque c'eſt la *couleur* que prend chaque objet par le lieu qu'il occupe à une diſtance plus ou moins grande du ſpectateur. Il faut convenir que c'eſt un défaut de préciſion dans la langue de l'art, d'avoir confondu la *couleur* locale avec la *couleur* propre, celle qui appartient aux objets & celle qu'ils doivent à la diſtance où ils ſont placés. Pour que les idées ſoient nettes, il faut que les expreſſions ſoient préciſes, & que chaque idée ait ſon nom qui n'appartienne pas à une autre idée.

L'exactitude de l'imitation ne conſiſte pas toujours à donner à la *couleur* locale la nuance juſte de la nature, mais à paroître la lui donner, & à imiter l'effet de la nature par l'artifice des oppoſitions. En général la peinture eſt un menſonge adroit; elle eſt vraie quand elle ment aſſez bien pour ſembler dire la vérité.

Comme le ton le plus vif abſorbe celui qui l'eſt moins, ainſi qu'on le remarque dans les reflets, la lumiere abſorbe en quelque ſorte la *couleur* des objets & leur prête à tous une nuance preſqu'égale. Conduits par cette obſervation, de grands coloriſtes ont imaginé l'emploi des couleurs changeantes, qui, dans les premiers clairs, ſe rapprochent du ton de la lumière qui les frappe. Ce rapport de nuances dans les jours, n'eſt pas moins eſſentiel que l'uniformité des teintes dans les ombres; comme l'ombre conſerve la teinte de l'obſcurité, ce qui eſt éclairé porte celle de la lumiére. Un ton vermeil règnera donc ſur un tableau éclairé par l'aurore, une couleur dorée témoignera la préſence du ſoleil, une nuance argentée fera connoître que c'eſt la lune qui éclaire la ſcène, des lumières rouges ſeront communiquées par la clarté d'un flambeau.

Les matériaux colorans, qu'on appelle auſſi *couleurs*, ne s'employent guere par les artiſtes tels que la nature les produit, ou qu'ils ont réſulté de diverſes opérations chymiques. L'emploi de ces *couleurs* ſans mélange répand de la crudité, à moins qu'elles ne ſoient nuancées avec le plus grand art. La vive enluminure d'un beau rouge, d'un beau jaune, ne charme que les regards du peuple: c'eſt à l'artifice des *couleurs rompues*, c'eſt-à-dire mélangées, que l'art doit ſa ſéduction.

Les *couleurs* brillantes ne peuvent donc s'employer que dans les maſſes de lumières: encore exigent-elles des ménagemens judicieux. Elles ſont exclues des demi-teintes, des ombres & ſur-tout des reflets. On n'y doit employer que les couleurs rompues, qui, dans la langue des ateliers ſe nomment *couleurs ſans couleurs*. On leur a donné ce nom, parceque, dit D'André-Bardon, elles ne doivent pas être formées de deux teintes entières, capables de produire une *couleur* capitale, quoique formées de deux tons rompus l'un par l'autre.

De ces mélanges réſultent les *couleurs tendres* & les *couleurs fières*.

Les *couleurs tendres* ſont formées des *couleurs* les plus douces & les plus amies, c'eſt-à-dire de celles qui ont entre elles le plus parfait accord. Les *couleurs fières* ſont produites du mélange de *couleurs* hurtes & quelquefois diſcordantes, & produiſent des nuances vigoureuſes. Les *couleurs* tendres ſe réſervent pour les plans reculés, les *couleurs* vigoureuſes ont leur place aux premiers plans. Les unes & les autres doivent être ſi bien unies, qu'elles ne produiſent enſemble qu'une nuance générale qui forme l'harmonie.

Les *couleurs tranſparantes* ſont ainſi nommées parce qu'elles ouvrent un paſſage à la lumière,

laiſſent voir la couleur qui eſt au-deſſous d'elles, & ne ſont que lui prêter la teinte qui leur eſt propre. Elles conviennent donc moins par leur peu de conſiſtance à peindre qu'à glacer. Le glacis unit & accorde les tons en leur donnant une teinte générale & prête de la ſympathie aux *couleurs* les plus antipatiques.

Sans l'emploi des *couleurs* moëlleuſes & tranſparentes, obſerve le Chevalier Mengs, on ne pourroit repréſenter des ombres véritables. C'eſt par le choix de ces *couleurs*, & par la manière de glacer, qu'on parvient à tenir dans l'obſcurité les parties ombrées. Les *couleurs* ſombres qui ne ſont ni moëlleuſes ni tranſparentes, ne peuvent imiter une ombre réelle, parce que la lumière n'en étant point abſorbée, ſe réfléchit ſur leur ſuperficie, & les repréſente en même-tems obſcures & éclairées, au lieu que les couleurs tranſparentes laiſſent paſſer les rayons lumineux & conſervent une ſuperficie réellement obſcure. C'eſt le Correge qui a le premier découvert cette théorie & qui l'a miſe heureuſement en pratique.

L'empâtement, *la belle pâte* des *couleurs* conſiſte à les coucher ſucceſſivement ſur la toile d'une manière large & facile. Des *couleurs tourmentées* ſont celles qui ont été altérées par un frottement timide de pinceau, trop ſouvent répété. Il réſulte de cette fatigue une *couleur ſale*. Une manière plus franche produit les *couleurs brillantes*.

On peut empâter en plaçant les teintes les unes à côté des autres & les fondant, les noyant enſemble : c'étoit la pratique du Correge. On peut auſſi ne faire que les unir, c'eſt ce qu'a ſouvent pratiqué Rubens. La première manière a plus de moëlleux, de vérité, & la ſeconde plus d'éclat.

Peindre à pleine couleur c'eſt travailler avec un pinceau bien chargée de *couleur* & ne pas trop l'étendre. Cependant les tournans, les ombres, les lointains ne doivent pas être auſſi chargés de *couleurs* que les clairs & les objets des premiers plans.

Le moyen de parvenir à l'effet qui eſt le réſultat de la vigueur, c'eſt d'établir dans l'endroit du tableau où ſe paſſe l'action principale, la lumière la plus brillante & l'ombre la plus forte qu'il ſoit poſſible à l'art de créer. Si le tout enſemble eſt harmonieux, il faudra bien qu'il ſoit auſſi de la plus grande vigueur, puiſque le peintre aura paſſé de la plus éclatante lumière à ſa plus entière privation.

Quand le tableau eſt aſſez avancé pour produire ſon effet général, il reſte à faire un travail qui doit lui donner la vie. L'Artiſte repoſé ſur ſon ouvrage & le revoyant d'un œil frais, rend par des teintes & des touches légères les montagnes, les arbres, les richeſſes du lointain. Il pratique au milieu de la ſcène des effets qui affoibliſſent ceux du fond & les repouſſent à leur place. Déjà le brillant des nuances ſe joint à la hardieſſe de la manœuvre, déjà les objets s'arrondiſſent ; déjà de belles touches enrichiſſent les parties ſaillantes & lumineuſes. » Parvenu aux figures des premiers plans, il » ranime le feu de ſon enthouſiaſme. Il touche, il heurte, il frappe ſavamment à » droite & à gauche. Son art aſſaiſonne les » maſſes par des fiertés, les couleurs par des » frais, les effets par des piquants, les contours par des fineſſes, les lumières par des » épaiſſeurs affectées, les ombres par de ſavans laiſſés. Ici il raffraîchit la beauté de ces » demi-teintes, là il réveille ces reflets trop » amortis, ailleurs il rehauſſe par des glacis » quelques nuances trop ſourdes ; plus bas il » prononce des détails peu formés, il adoucit » des travaux trop durs, il varie des travaux » trop uniformes, & par des touches auſſi hardies que caractériſtiques, détachant les objets de leur fond, il les tire hors de la toile ». On ſent que c'eſt un artiſte (M. d'André Bardon,) qui vient de parler & qu'il étoit animé de tout le feu que l'art inſpire.

Des leçons écrites ſur le coloris ſeront toujours très-inſuffiſantes. C'eſt par les yeux que de telles leçons doivent ſe communiquer à l'intelligence. Pour devenir coloriſte, il faut regarder avec attention & ſouvent les chefs-d'œuvre des peintres qui ſe ſont diſtingués par la *couleur*, y étudier le maniment du pinceau, les artifices des oppoſitions, les beaux partis de lumière & tous les expédiens qu'ont employé les grands maîtres pour imiter la nature. Mais cette utile étude n'eſt pas ſans danger ſi l'on ne s'eſt pas préparé à la bien faire. On riſque de ſe perdre ſi l'on ne ſait pas diſtinguer l'ouvrage de l'artiſte de celui de la dégradation. Cherchez dans un vieux tableau, non ce qu'il vous préſente, mais ce qu'il étoit en ſortant de l'attelier : craignez de confondre avec le réſultat de l'art, les effets d'un vieux vernis, de la fumée, de la moiſiſſure, des *couleurs* qui ont pouſſé au noir, de l'huile qui a pris une teinte jaune ; en un mot ne prenez pas pour objet de votre étude les ravages du temps.

On ſait que les écoles les plus célèbres pour le coloris, ſont celles de Veniſe & de Flandres. Par leur ſuccès dans cette partie de l'art, elles partagent la gloire de l'école Romaine. Si l'on pouvoit douter que des plus grands efforts des coloriſtes, il ne réſulte que des menſonges impoſans, on en trouveroit la preuve dans la comparaiſon de leurs ouvrages. Mettez à côté l'un de l'autre de beaux tableaux du Titien, de Paul-Veroneſe, du Baſſan, de Rubens ; vous reconnoîtrez que ces tableaux tous bien colorés, ſont d'une couleur différente.

Digitized by Google

Enſuite comparez ſeulement école à école, & l'un des chefs-d'œuvre de l'école Venitienne à un chef-d'œuvre de l'école Flamande, vous verrez deux tableaux d'une belle *couleur*, mais vous reconnoîtrez auſſi que la *couleur* de ces deux tableaux porte ſur des principes tout-à-fait différens. Quelle eſt celle des deux écoles qui nous repréſente le coloris de la nature? Mais puiſqu'aucun des artiſtes de ces écoles n'a eu la même *couleur* qu'un autre, quel eſt celui de tant de coloriſtes qui a rendu parfaitement la vérité? Tous n'ont fait que mentir d'une manière ſéduiſante, & ils doivent leur gloire au plaiſir que nous cauſe cette innocente ſéduction.

Comme tous ces artiſtes ont différé entre eux avec un ſuccès à-peu-près égal, on trouvera dans la manière de chacun d'eux des leçons différentes qui auront leur utilité. Mais le peintre d'hiſtoire, qui doit principalement attendre ſes ſuccès de la haute poéſie de ſon art, conſacrera-t-il une grande partie de ſes études à pénétrer l'adreſſe, la ſubtilité, les preſtiges dont les coloriſtes ont appuyé leurs menſonges?

Je n'ai pas le droit de répondre à cette queſtion. Je rapporterai ſeulement quelques réflexions d'un artiſte célèbre, M. Reynolds.

Entrer dans les détails des *couleurs*, copier minutieuſement des étoffes, c'eſt un ſoin qui caractériſe, ſuivant lui, un genre inferieur à l'hiſtoire. Comme les figures du peintre hiſtorien ne ſont pas les portraits de tel ou tel homme, ſes draperies ne ſont pas des copies de telle ou telle étoffe: ce ne ſont pas des étoffes de ſoie, de coton, de laine, ou de lin; ce ſont des draperies & rien autre choſe. Une grande partie de ſon art conſiſte à en bien diſpoſer les plis. Copier une étoffe telle qu'elle eſt ſortie d'une manufacture, c'eſt une opération mécanique qui ne demande pas de génie & qui ne ſuppoſe qu'un goût ſubalterne. Mais il faut un grand talent, une étude profonde pour diſpoſer une draperie de manière que les plis correſpondent bien les uns aux autres, & ſe ſuivent facilement & avec une négligence ſi reſſemblante à la nature que cet effet ſemble celui du hazard, que la figure ſoit vêtue ſans qu'aucune de ſes principales parties ſoit incertaine, que tous les plis concourent à exprimer les mouvemens & les formes du nud.

Carle Maratte penſoit que bien draper étoit encore plus difficile que bien deſſiner la figure, & que c'étoit un art dont il étoit moins aiſé de donner des leçons, parce qu'on ne pouvoit en démontrer les règles avec la même exactitude.

Les trois grandes écoles Italiennes, celles de Rome, de Florence & de Bologne, ont conſervé la ſimplicité dans les draperies. Cette ſimplicité majeſtueuſe a été adoptée par les plus grands maîtres de l'école Françoiſe, le Pouſſin, le Sueur, & le Brun. Les écoles de Veniſe, de Flandre, s'en ſont écartées pour ſurprendre l'admiration par un ſtyle plus brillant, mais inférieur. Elles avoient beſoin de cet artifice pour compenſer ce qui leur manquoit des plus grandes parties de l'art. Leur principal objet étoit l'élégance: elles étoient plus curieuſes d'éblouir que de rechercher la beauté parfaite, de ſonder les affections de l'ame, les porter ſur la toile & les exciter dans les ſpectateurs. Leurs raffinemens nuiſoient au ſublime qui doit ſoutenir l'epopée pittoreſque. La grande manière a une ſévérité peu compatible avec ces afféteries; elle agit ſur l'ame; l'autre manière n'a d'action que ſur le ſens de la vue.

Les écoles qui s'occupent à parer la nature, au lieu de la montrer dans ſa nobleſſe ſimple & négligée, qui cherchent plus à enrichir leurs figures qu'à leur donner la beauté & à peindre le caractère, ſe diſtinguent plus par l'abondance que par le choix, par le luxe que par le jugement. Elles employent le langage de la peinture pour montrer qu'elles ſavent bien parler, & non pour dire de grandes choſes. Comment comparer aux ſublimes affections, aux conceptions profondes d'un Raphaël, d'un Pouſſin, d'un le Sueur, à la vérité des expreſſions qui donnent tant de prix à leurs chefs-d'œuvre, au beau choix qu'ils ont fait de la nature, à l'art qu'ils ont eu de l'embellir encore, la repréſentation de beaux ſatins, de beaux vêlours, de riches broderies; opération qui diſtingue ce qu'on appelle les peintres de genre? Qui pourra préférer des contraſtes violens dans les figures, un clair-obſcur affecté, au repos qui règne dans les tableaux des plus grands maîtres, qui ſe communique à l'eſprit du ſpectateur, & lui laiſſe la liberté néceſſaire pour s'occuper des plus grandes beautés de l'art? L'ame d'un Raphaël, la fierté d'un Michel-Ange, la ſageſſe d'un Pouſſin, l'emporteront toujours ſur le brillant d'une belle palette. N'abandonnons pas de chaſtes beautés pour les parures & le fard d'une courtiſanne.

La qualité prééminente de l'école Vénitienne eſt due à l'habitude qu'avoient les maîtres de cette école, de faire des portraits & convient en effet plus particulièrement aux peintres de portraits qu'aux peintres d'hiſtoire. L'art d'imiter de riches étoffes entre comme partie néceſſaire dans le talent du peintre de portraits, parce qu'il doit repréſenter avec leurs habits, des perſonnes richement vêtues.

Mais la perfection ne réſulteroit-elle pas d'un accord de la beauté des ouvrages romains, avec l'éclat des ouvrages flamands ou vénitiens? C'eſt riſquer d'amener la décadence de l'art que de propoſer pour ſa perfection des qualités contradictoires. En cherchant à

Digitized by Google

la fois les qualités ſublimes de Raphaël & les qualités brillantes de Paul-Véroneſe, l'artiſte reſtera au-deſſous de Raphaël & du Véroneſe & de ce qu'il auroit été lui-même, s'il n'avoit pas pourſuivi plus qu'il ne pouvoit atteindre. Les facultés humaines ſont bornées; il faut donc qu'elles ſe preſcrivent des bornes.

D'ailleurs, ſuppoſez un ſujet noble, tel que Raphaël pouvoit le concevoir; ſuppoſez aux figures l'expreſſion qu'il pouvoit leur donner; ajoutez-y toute la beauté des formes dont les plus parfaites antiques nous offrent le modèle: en voilà bien aſſez pour occuper l'ame du ſpectateur. Si vous joignez à tout cela le coloris du Titien ou de Rubens: au lieu d'ajouter à l'impreſſion, vous l'affoibliſſez, parce que le ſpectateur n'eſt plus dans l'état de repos néceſſaire pour jouir uniquement des beautés qui doivent ſur-tout l'occuper. Vous avez cru faire plus, & vous avez fait moins; vous aves voulu ajouter à l'effet de votre art & vous l'avez affoibli.

On pourroit comparer la *couleur* de l'école romaine ou de celle de Bologne au ſtyle noble & ſimple de Virgile, ou plutôt au ſtyle encore bien plus ſimple d'Homere, & la *couleur* de l'école Flamande au ſtyle ronflant de Lucain ou de Claudien. Le ſtyle d'Homere charme doucement l'oreille, tient l'ame en repos par le moyen d'une tranquille harmonie, & lui laiſſe la liberté de ſe livrer à toutes les beautés que lui préſente le poëte: le ſtyle de Lucain ou de Claudien frappe avec force le ſens de l'oule, l'occupe entiérement, & ne laiſſe pas à l'ame le calme dont elle auroit beſoin pour ſe livrer aux beautés intellectuelles.

Les Vénitiens aimoient autant à multiplier les figures de leurs compoſitions, que les teintes de leur palette. Leurs ſujets favoris étoient des fêtes, des banquets, des noces, des proceſſions, des martyres, des miracles; tous ſujets qui ne cauſent pas une impreſſion profonde aux ſpectateurs, parce que leur attention eſt trop partagée dans la foule qu'on leur met ſous les yeux. Paul-Véronèſe auroit cru que quarante figures étoient à peine ſuffiſantes pour montrer ſa fecondité dans la compoſition, ſon talent à diſtribuer des grouppes, à diſpoſer des maſſes de clair-obſcur, à varier les étoffes de ſes draperies. Annibal Carrache, penſoit que douze figures ſuffiſoient pour quelque ſujet d'hiſtoire que ce pût être, & Annibal Carrache, étoit encore loin d'être un Raphaël.

Enfin rien n'eſt plus grave que le genre de l'hiſtoire, il doit conſerver ſa gravité même dans la *couleur*.

Le Pouſſin diſoit que » cette application à » la recherche du coloris n'étoit qu'un obſ» tacle pour parvenir au véritable but de la » peinture, & que celui qui s'attache au prin» cipal, acquiert par la pratique une aſſes belle » manière de peindre.

Peignez-vous pour parler ſur-tout à l'œil? Que l'étude du coloris ſoit votre principale occupation. Peignez-vous pour parler à l'ame? Que l'étude de la *couleur* ſoit ſubordonnée aux parties dont l'ame eſt ſur-tout affectée.

Mais comme chaque genre de talent a un grand mérite quand il approche de la perfection, il ne faut donner à aucun l'excluſion. Un ſeul doit avoir la prééminence; les autres méritent d'être accueillis puiſqu'ils ſavent plaire. C'eſt donc à l'artiſte à conſulter & à ſuivre le penchant qu'il a reçu de la nature. Celui qui ſe ſent entraîné vers les écoles de Flandre ou de Veniſe, feroit vraiſemblablement peu de progrès dans l'école Romaine. Si les premieres couronnes ſont réſervées aux Emules de Raphaël, il reſte des palmes glorieuſes à cueillir ſur les pas du Titien, de Paul-Véroneſe & de Rubens. L'école Romaine eſt celle de la haute poéſie pittoreſque; les écoles de Veniſe & de Flandres ſont celles de la peinture proprement dite. Il eſt encore beau d'être peintre, quand on ne peut être poëte. Voyez l'article *couleur* dans le Dictionnaire de pratique (*Article de M.* LEVESQUE).

COUP. Au premier *coup*. On dit un *coup* de pinceau, un *coup* de broſſe, peindre à grands *coups*, peindre au premier *coup*.

Le *coup* de pinceau ou de broſſe eſt l'action par laquelle, après avoir chargé la broſſe ou le pinceau de couleur, on l'applique ſur la ſurface ſur laquelle on peint. Cette action déſignée par le mot *coup*, n'eſt pas abſolument celle que l'on exprime par le mot *maniement du pinceau*, quoiqu'elle y ſoit compriſe. La première ſuppoſe plus de promptitude, elle ſignifie que l'on applique la couleur d'une façon libre, ſans héſiter, ſans revenir à pluſieurs fois; & en effet on ne diſtingue le *coup* de pinceau dans un objet peint qu'autant que l'artiſte a opéré de manière à faire connoître le caractère de liberté dont je viens de parler.

L'on ne peint à grand. *coups* que des objets conſidérables qui comportent cette manière de peindre; mais tout ouvrage de peinture pourruit à la rigueur être peint *au premier coup*.

Peindre *au premier coup* un tableau, une figure, un payſage &c, c'eſt donc, comme je l'ai dit, le peindre de manière à ne point revenir ſur ce qu'on a fait & à ne pas retoucher. C'eſt ce que dans l'art d'écrire, on appelle compoſer du premier jet. On doit ſentir aiſément que cette définition reſtreint la manière de peindre *au premier coup* à un uſage

infiniment-moins général que je n'ai pu le faire entendre d'abord.

En effet tout ouvrage qui exige d'être rendu avec ſoin, ne peut aſſurément guere être exécuté *au premier coup*, & ſi un artiſte peignoit tout ce qu'il exécute *au premier coup*, ce qui pourroit ſe faire à la rigueur, la plus grande partie de ſes productions ſeroit très-imparfaite.

On peut dire même qu'il eſt difficile que quelqu'ouvrage que ce ſoit puiſſe être aſſez parfaitement rendu, ſi l'on ne revient à pluſieurs fois, ſoit pour ſe corriger, ſoit pour parvenir, après avoir ébauché, à terminer chaque partie & ſouvent à changer d'après les réflexions & l'obſervation de ſon ouvrage, ce qui paroît y manquer.

La manière dont je parle ſemble donc & eſt effectivement réſervée aux études particulières que l'on fait ſur la nature même, parceque d'une part la nature vivante, par exemple, ne peut reſter aſſez immobile pour qu'on puiſſe revenir à pluſieurs fois, & que ſi l'on peint d'après nature hors de l'attelier & en plein air, les lumières changent trop de moment en moment, pour qu'il ſoit poſſible de revenir à pluſieurs repriſes ſur ſon travail, pour mieux rendre l'effet qu'elles produiſent.

Il eſt donc alors néceſſaire de peindre ſonvent le plus promptement qu'il eſt poſſible, & comme on dit *au premier coup*; mais quelquefois cette manière a rapport au caractère particulier du peintre, à l'habitude qu'il s'eſt formé. Il eſt tel artiſte qui ne fait jamais mieux qu'en peignant *au premier coup* & comme l'inſpire la nature ou l'imagination; de même il eſt tel Auteur qui ne compoſe jamais mieux que lorſqu'il travaille de premier jet & d'inſpiration. Ces caractéres d'eſprit, de génie ou de talent, ſe réfroidiſſent par la lenteur des moyens méthodiques que les autres employent pour rendre leurs ouvrages plus parfaits. Ils ôtent à leurs productions, en y travaillant à pluſieurs fois, cette fleur du génie, cette liberté qui les manifeſte, ce feu dont la promptitude conſerve toute ſa vivacité. Si ces Auteurs ſont contraints à revenir ſur leurs pas, la peſanteur, la contrainte, le froid, déſignent les ſoins laborieux qu'ils ont pris pour rendre plus conformément aux règles & aux principes de l'art, leurs ouvrages.

Je ne prétens, en expoſant ces diſpoſitions inhérentes à certains talens, ni les approuver, ni les exclure. La nature qui répand ſur les productions qu'imite la peinture, une variété inépuiſable, la répand auſſi ſur les diſpoſitions qu'elle donne aux artiſtes, & les condamne ſouvent à s'y aſtreindre, ſans que le raiſonnement, l'inſtruction, la conviction qui réſultent des méthodes artielles, puiſſent vaincre le penchant & l'habitude, ni procurer un ſuccès plus grand.

Pour revenir à la pratique dont je viens de parler, les eſquiſſes, les premieres penſées comportent preſqu'eſſentiellement d'être exécutées *au premier coup*: je dirai encore qu'une infinité d'études, d'ouvrages même, inſpirés par des ſentimens prompts ou d'amitié ou d'amour, tels que des portraits, des évènemens ſinguliers dont on eſt témoin, des circonſtances perſonnelles, enfin des amuſemens de ſociété, comportent & demandent ſouvent même d'être exécutés *au premier coup* pour avoir tout le mérite qu'on peut y deſirer. Le ſentiment ne peint *qu'au premier coup*, & il eſt dangereux, ſi l'on oſe porter plus loin cette image, d'y retoucher. Le cœur qui ſent à deux fois, ou qui, pour ſentir, revient ſur lui-même, ne s'exprime bien, ni en peignant des ſentimens, ni en ſe livrant à ce qu'ils inſpirent; mais la nature qui conduit le ſentiment a bien de l'avantage à cet égard ſur l'art qui conduit le Peintre. L'une eſt le modèle & l'autre l'artiſte. (*Article de M. WATELET.*)

COUP-D'ŒIL, (ſubſt. compoſé maſc.) C'eſt l'habitude de ſaiſir, à la ſimple vue, la figure, la grandeur & les proportions avec tant de préciſion qu'il s'en forme un tableau exact dans l'imagination. Le *coup-d'œil* eſt le premier & le plus indiſpenſable des talens que les arts du deſſin exigent. Ni la règle, ni le compas ne peuvent ſuppléer au défaut du *coup-d'œil*. Il faut, comme s'exprimoit Michel-Ange, que le deſſinateur ait le compas dans les yeux, & non dans la main; & l'un des plus grands peintres, le célèbre Mengs, veut que la première tâche de l'élève ſoit de ſe rendre l'œil juſte au point de pouvoir tout imiter. C'eſt, ſelon lui, *au coup-d'œil* que Raphaël même devoit une grande partie de ſes ſuccès. Le *coup-d'œil* ne fait pas ſimplement qu'on puiſſe imiter chaque objet, mais il met encore dans cette imitation un ſi haut degré de vérité, que l'ouvrage en acquiert une énergie frappante.

Il en eſt du *coup-d'œil* comme des autres talens; la nature en fait les premiers frais par les diſpoſitions qu'elle donne; mais un long exercice y peut beaucoup ajouter. Preſque tous les peintres qui vivoient lors de la reſtauration des arts poſſédoient le *coup-d'œil* dans un degré éminent. On voit pluſieurs deſſins & tableaux du temps d'Albert-Durer qui ſont eſtimables par leur grande vérité; des portraits mal peints, mais qui ſont d'un grand prix à cauſe de la correction du deſſin. Tous les peintres de ce ſiécle-là, dit M. Mengs, avoient le *coup-d'œil* juſte: s'ils avoient ſu, comme Raphaël, faire de bons choix, ils auroient tous auſſi bien deſſiné que lui. C'eſt-là une obſervation bien intéreſſante

pour ceux qui ſe vouent aux arts du deſſin. Une moitié de l'art conſiſte à s'exercer ſans relâche au *coup-d'œil ;* voilà ſans doute le ſens de la deviſe d'Apelle : *nulla dies ſine lineâ.* (*Article de la première Encyclopédie*).

Il ne ſuffit pas de deſſiner beaucoup pour acquérir la juſteſſe du *coup-d'œil.* On peut remplir exactement la deviſe d'Apelle, ſans en avoir le *coup-d'œil* plus juſte. Cette qualité dépend ſur-tout de la méthode que l'on ſuit en deſſinant, & la méthode qui ſeule pourroit conduire à la juſteſſe du *coup-d'œil* eſt préciſément celle qui depuis long-temps eſt abandonnée. Elle conſiſte à rendre avec la plus grande préciſion les formes quelconques que l'on ſe propoſe d'imiter. Un élève aujourd'hui, dès qu'il s'eſt fait quelqu'habitude de manier le crayon, ne ſe met à deſſiner la nature, qu'avec le projet de la corriger, c'eſt-à-dire, de l'altérer, de la détruire. Au lieu de s'attacher à voir & à copier ſon modèle tel qu'il eſt, il ſe pique d'en faire diſparoître les défectuoſités ; il n'entreprend de le copier que pour ne le pas copier en effet : & comme il prend l'habitude de copier la nature ſans préciſion, ce ſera de même ſans préciſion qu'il copiera l'antique, ou Raphaël, ou les formes les plus parfaites que lui offrira la nature vivante. Toutes ſes études porteront l'empreinte de la manière qu'il a contractée ; d'ailleurs il a déjà la plus grande prétention à la facilité, & met plus d'orgueil à faire vîte qu'à bien faire. Il rougiroit s'il étoit long-temps à étudier le contour de ſa figure, à effacer un trait commencé pour le remplacer par un trait plus conforme au modèle. Il n'a que ſix heures, quelquefois que quatre pour deſſiner une *académie :* c'eſt à peine aſſez pour en bien arrêter le trait ; mais il fait ce trait dans la première demi-heure, & conſacre le reſte du temps à faire un beau deſſin, c'eſt-à-dire, à montrer un maniement adroit d'eſtompe ou de crayon.

Dans le temps de la renaiſſance des arts, les deſſinateurs n'étoient pas adroits, mais ils vouloient être précis ; ils n'avoient pas une *eſtompe large*, un crayon moëleux ; mais ils cherchoient à faire un trait pur, à imiter avec la plus exacte vérité le modèle qu'ils copiaient. Pour les égaler par la juſteſſe du *coup-d'œil*, il faut adopter leur méthode : ce ſera avoir déjà fait un grand progrès dans l'art du deſſin, que d'avoir appris à deſſiner difficilement. (*Article de M.* LE PESQUE.)

COUPOLE (ſubſt. ſém.) C'eſt la partie intérieure & convexe d'un dôme. Ce mot appartiendroit donc excluſivement à l'architecture ſi les *coupoles* n'étoient pas ſouvent ornées de peintures. Ainſi Mignard a peint la *coupole* du Val-de-Grace, & la Foſſe celle des Invalides. Nous parlerons de la peinture des *coupoles* aux mots *Freſque* & *Plafond.*

C R

CRAYON. PORTA-CRAYON. On nomme ainſi, comme tout le monde le ſait, des matières colorées, ſuſceptibles de laiſſer des traces ſur le papier, d'être taillées convenablement, pour remplir le but de l'artiſte qui deſſine. L'uſage du crayon conſiſte à placer les portions plus ou moins longues des matières colorées dont on veut ſe ſervir dans un uſtenſile, qu'on nomme *porte-crayon.* On trouvera, dans la ſeconde partie, aux mots *crayon* & *porte-crayon*, les détails qui y ſont relatifs & dans les planches, les formes des *porte-crayons* & la poſition que la main doit obſerver en les tenant, pour s'en ſervir avec plus d'avantage.

Je me contenterai de dire ici que l'on commençoit autrefois, plus généralement qu'on ne fait aujourd'hui le premier trait d'un deſſin avec le fuſin, qui eſt un petit fragment de branche de ſaule, réduit en charbon. L'avantage qu'on trouvoit à s'en ſervir, c'eſt que ce trait, fort léger, ne s'attache point au papier, qu'on l'efface aiſément, & qu'ainſi l'on corrige facilement l'enſemble, pour le rendre plus précis, avant de le marquer avec une autre ſorte de crayon, qui s'attache au papier & laiſſe une trace durable.

Les *crayons* dont on ſe ſert aujourd'hui plus ordinairement ſont la ſanguine, la pierre noire & la mine de plomb. On trouvera une notion de ces ſubſtances à leur article. (*Article de M.* WATELET.)

CRITIQUE (ſubſt. ſém.) C'eſt la faculté de juger. Ce mot eſt dérivé d'un verbe grec qui ſignifie *juger.* Il eſt auſſi quelquefois ſubſtantif maſculin, un *critique éclairé.* Enfin, il eſt adjectif dans ces phraſes, un *moment critique*, une *conjoncture critique*, une *démarche critique.*

Demander ſi la *critique* eſt utile, c'eſt demander ſi la *faculté de juger* eſt utile, ou s'il eſt utile d'exercer cette faculté.

Pour nous en tenir à notre ſujet, c'eſt-à-dire aux arts qui dépendent du deſſin, c'eſt par la critique ou la faculté de juger que l'artiſte connoît ce qui convient à l'ouvrage qu'il entreprend, & que le ſpectateur prononce s'il a bien rempli ces convenances. C'eſt la critique qui claſſe les différentes parties de l'art ſuivant leur importance, les différentes écoles ſuivant leur mérite relatif, les différens ouvrages ſuivant leur beauté. C'eſt elle qui garantit les arts de la barbarie, en enſeignant aux artiſtes ce qu'ils doivent faire, & aux amateurs ce qu'ils doivent eſtimer.

La

La *critique* s'épure avec l'art & dégénère avec lui. Quand il n'y avoit pas de meilleurs peintres que le Cimabué ou le Giotto, les *critiques* regardoient comme des chefs-d'œuvres de l'art, comme ce que l'on pouvoit produire de plus beau, les peintures du Giotto & du Cimabué. Si dans un certain temps & un certain pays, les artiſtes donnent des mignardiſes pour de la grace, leur manière pour de la beauté, les *critiques* oublieront eux-mêmes ce qui conſtitue la beauté & la grace. Le langage des *critiques* grecs étoit ſans doute bien différent au temps de Solon, au ſiécle de Périclès, & ſous le régne de Conſtantin.

Le meilleur critique des arts eſt ſans doute l'artiſte, parce qu'il a dû raſſembler plus de principes néceſſaires pour bien juger, & que ces principes lui ſont chaque jour rendus plus familiers par la pratique.

Les gens de lettres ont tenté d'enlever aux artiſtes cette prérogative pour s'en emparer, & l'ont exercée de manière à venger ceux qu'ils en avoient dépouillés. Les amateurs armés à la legère, ſe ſont joints au parti des gens de lettres, & l'on ne s'eſt pas apperçu qu'ils lui aient procuré plus de force.

L'Abbé Dubos dans ſes *réflexions ſur la poeſie & ſur la peinture*, prétend que la plupart des gens du métier jugent mal des ouvrages par trois raiſons: *parce que leur ſenſibilité eſt uſée.* Il ſeroit plus vrai de dire qu'elle eſt exercée. *Parce qu'ils jugent de tout par diſcuſſion.* Tout n'eſt pas du reſſort de la ſenſibilité dans les ouvrages de l'art; ce qui n'y tient pas au ſentiment, ne peut être mieux jugé que par diſcuſſion, & les artiſtes ſont plus capable de cette diſcuſſion que des perſonnes étrangères aux arts. *Enfin parce qu'ils ſont prévenus en faveur de quelque partie de l'art, & qu'ils la comptent dans les jugemens généraux qu'ils portent pour plus qu'elle ne vaut.* C'eſt un défaut dans les artiſtes d'être trop prévenus en faveur de quelque partie de l'art: mais ils ſeront encore de meilleurs Juges que des gens qui ne poſſedent bien aucune de ces parties. Ils porteront du moins les jugemens les plus ſains ſur la partie qu'ils connoiſſent le mieux & pour laquelle ils ſeront prévenus, & en raſſemblant les jugemens de différents artiſtes prévenus pour différentes parties, on compoſera un jugement général, qui ſera celui de la vérité, & qui, avec le temps, deviendra celui du public. (*Article de M.* LE YESQUE).

CROQUIS. Le beſoin d'exprimer d'une manière conciſe certains détails de la pratique ou de la théorie des Arts, ſuggère aux Maîtres & ſouvent aux diſciples des expreſſions comparatives & figurées. Elles ſont quelquefois communes ou même baſſes, quelquefois nobles ou élevées. Elles paroiſſent heureuſes quand elles ſont ſignificatives. Celles qui ſont créées par les peintres, ſont ſouvent pittoreſques. Elles ſe répétent d'attelier en attelier, de bouche en bouche, deviennent en uſage, ſont alors partie du langage de l'Art dans lequel elles ſont créées & de-là, repaſſent avec la ſignification nouvelle qu'elles ont acquiſes dans la langue générale.

L'on pourroit, à quelques égards, obſerver dans les atteliers la marche de l'invention des langues, parce que des beſoins nouveaux & des ſenſations promptes y contraignent plus ſouvent que dans la ſociété ordinaire, à inventer des ſignes ou des mots & à donner à ceux qui exiſtent dans la langue générale des acceptions particulières.

Ces expreſſions, comme je l'ai obſervé, prennent leur caractère de ceux qui les premiers en ont fait uſage, & c'eſt d'après ce caractère qu'elles ſe trouvent être nobles, familières, ſérieuſes, gaies, quelquefois baſſes & burleſques.

Croquis eſt du nombre de celles-ci.

Croquer, c'eſt manger vîte: *croquer*, en termes d'atteliers de peintres, c'eſt exécuter à la hâte.

Un *croquis* eſt une première idée, indiquée par quelques traits de crayon, quelques griffonnemens de plume ou quelques traces de couleurs ſans dégradations.

Cette expreſſion convient mieux aux Arts dont les objets ſont des imitations viſibles, qu'aux Arts dont les productions s'opérent par des ſignes convenus; auſſi l'on dit plutôt: un *croquis* de compoſition, de figure, de payſage, qu'un *croquis* de poëme où de muſique. Les *croquis* des grands artiſtes ſont priſés des curieux, comme les moindres reliques des ſaints ſont recherchées par les dévots; auſſi cette ſorte de vénération, eſt-elle ſouvent pouſſée trop loin; car des griffonnemens qui ne déſignent preſque rien & des indications à peine reconnoiſſables de compoſition ou de parties de figure ne valent certainement pas plus l'affection de certains amateurs, & la vénération qu'ils exigent de ceux à qui ils les montrent, que certains fragmens apocriphes ne méritent les honneurs d'une chaſſe.

Les *croquis* qui approchent de ce qu'on nomme *étude*, *eſquiſſe*, *penſée achevée*, méritent d'être conſervés, parce qu'on y peut démêler ſenſiblement la marche de l'eſprit des artiſtes & l'empreinte du talent naturel.

On ne trouve pas ſans doute le même mérite dans les brouillons des Poëtes, auſſi eſt-il rare qu'ils obtiennent la vénération des littérateurs; c'eſt que l'écriture étant familière à tout le monde, il ſe trouve trop de

facilité à tracer des idées informes d'un poëme, ou d'un ouvrage qu'on ne feroit jamais en état d'exécuter, au lieu que pour désigner les formes des objets, ou une compoſition quelconque, il faut néceſſairement avoir pratiqué un art qui n'eſt exercé que par un petit nombre & n'eſt pas à la portée des autres. D'ailleurs un *croquis* de compoſition, par exemple, rend ſenſible aux regards, & preſque au premier coup d'œil, l'idée de toute une compoſition, tandis que le brouillon qui contiendroit la premiere penſée d'un Poëme, eſt ſouvent difficile à déchiffrer & n'eſt jamais un garant auſſi valable de l'exécution de l'ouvrage que celui du Peintre.

On appelle donc *brouillon* en littérature, à peu près ce qu'on nomme *croquis* en peinture.

L'eſquiſſe, comme je le dirai, a un ſens plus ou moins plus étendu; elle équivaudroit, pour ſuivre le rapprochement, à ce qu'on entend par un plan détaillé. Auſſi le mot *eſquiſſe* a-t-il lieu au figuré dans le langage de tous les Arts libéraux.

On dit *l'eſquiſſe* d'une tragédie, d'un Poëme, d'un diſcours, d'un grand ouvrage, comme on dit, *l'eſquiſſe* d'un tableau.

Pour revenir à ceux qui ordinairement font plus de *croquis* que *d'eſquiſſes*, je parle des jeunes artiſtes, je hazarderai de leur dire: ſi rien n'eſt ſi attrayant & ſi commode pour vous, que de produire en un inſtant vos conceptions, peu méditées, par des *croquis* qui leur reſſemblent, ſoyez aſſurés que rien n'eſt plus nuiſible à vos talens naiſſans, que d'en faire une trop grande habitude.

Cette habitude flatte votre penchant & votre amour-propre; mais elle met obſtacle à un développement qui eſt néceſſaire. Il n'eſt que trop ordinaire dans la jeuneſſe, de ſe croire Peintre & Poëte, pour avoir eu quelques idées vagues, & tracé quelques indications de ces idées, ſoit avec le crayon, ſoit avec la plume. Cette marque ſi incertaine du talent coute peu; mais il en coute ſouvent beaucoup à ceux, qui ont un talent véritable pour mettre la dernière main, la dernière correction à leurs ouvrages, & la diſtance du premier de ces deux points à l'autre eſt grande.

Je ne prétends pas, par cette obſervation, priver entièrement le jeune artiſte du plaiſir d'eſſayer ſon génie; mais ſi j'étois digne de vous guider dans vos études & de conduire votre talent, je ne vous permettrois de vous ſatisfaire par quelques *croquis*, que pour vous récompenſer d'avoir *terminé* d'une manière ſatisfaiſante, la copie de quelque beau deſſin des grands Maîtres, parce que vous conſerveriez, en vous livrant à votre imagination, l'idée de ce qu'il faut ajouter de ſoins, pour tirer d'un *croquis*, un ouvrage *terminé*.

Le Genie eſt un feu dont l'apparition la plus legère eſt toujours brillante. Si vous êtes doués de ce feu, & ſi vous lui avez préparé quelqu'aliment, il conſervera ſa chaleur & vos *croquis* enfin auront d'autant plus de mérite que vous ſerez plus en état de les exécuter. Ceux de Rubens, de Tintoret, de Jordans de Naple, de la Fage même, qui s'en eſt permis juſqu'à l'abus, ont droit d'intéreſſer les amateurs qui ont des connoiſſances & les Artiſtes qui ont aſſés de talent pour les bien déchiffrer.

Mais gardez-vous de la manie de groſſir les porte-feuilles de ces demi-connoiſſeurs, qui ſuppoſent du mérite à ramaſſer dans les atteliers une multitude de *croquis* qu'ils baptiſent de noms impoſans & qui ne valent pas mieux que les brouillons de nos jeunes Poëtes.

Ne *croquez* pas ſur-tout ce qui doit être exécuté avec ſoin, car ſi vous vous permettiez quelquefois de croire qu'une manière expéditive eſt ſuffiſante pour montrer du génie, & que la facilité fait tout excuſer, vous ne vous tromperiez pas moins que le jeune Auteur, qui ſe croiroit d'autant mieux Poëte, qu'il compoſeroit plus promptement ou qu'il écriroit plus rapidement des vers.

Si c'eſt par négligence que vous prenez l'habitude de *croquer* vos ouvrages, vous perdrez votre talent. Si c'eſt par le déſir du gain, vous aviliſſez l'Art & vous finirez par vous avilir vous-mêmes. (*Article de M.* WATELET)

CROUTE (ſubſt. fem.) On appelle de ce nom certains tableaux anciens, preſque toujours noirs & écaillés, quelquefois eſtimés des curieux & mépriſés des connoiſſeurs. Ce n'eſt pas qu'il n'y ait des *croutes* dont le fond ſoit véritablement eſtimable. Il y en a des plus grands maîtres; mais le temps ou les brocanteurs les ont tellement altérées, qu'il n'y a qu'une ridicule prévention qui puiſſe les faire acheter. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*)

Le mot *croute* eſt plus ordinairement employé pour exprimer tout mauvais ouvrage de deſſin ou de peinture. On dit ce tableau, ce deſſin eſt une *croute*. On appelle même *crouton* celui qui fait des *croutes*. Mais ces deux mots ſont plutôt du jargon des atteliers, que de la langue des Arts. Les jeunes éléves prennent l'habitude d'en faire uſage, & la conſervent dans un âge avancé (L.)

CRUD, *crue* adjectif. Un ton *crud* eſt celui qui ne ſe marie pas, ne ſe perd pas avec le ton qui l'avoiſine. Une couleur *crue* eſt une couleur tranchante, diſcordante, trop

entière ; c'eſt le contraire d'une couleur rompue. On dit qu'une lumière, qu'une ombre, eſt *crue*, lorſque les grands clairs ne ſont pas ſeparés des grands bruns, par des paſſages. (L.)

CRUDITÉ (ſubſt. fem.) l'effet de ce qui eſt *crud*. Cette couleur, n'eſt pas aſſez rompue, elle fait des *crudités*. Il y a des *crudités* dans ce tableau. (L.)

CURIEUX (adjectif pris ſubſtantivement.) Un *curieux* en peinture eſt un homme qui amaſſe des deſſins, des tableaux, des marbres, des bronzes, des médailles, des vaſes &c. Ce goût s'appelle *curioſité*. Tous ceux qui s'en occupent ne ſont pas connoiſſeurs ; & c'eſt ce qui les rend ſouvent ridicules, comme le ſeront toujours ceux qui parlent de ce qu'ils n'entendent pas. Cependant la *curioſité*, cette envie de poſſéder, qui n'a preſque jamais de bornes, dérange preſque toujours la fortune ; & c'eſt en cela qu'elle eſt dangereuſe. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*)

On eſt connoiſſeur par étude, amateur par goût, & curieux par vanité (L.)

DÉCENCE. Les idées que renferme le mot *décence*, ſont moins ſévères par rapport à la peinture que dans les mœurs, parce que la *décence* que je déſignerai ſous le nom de *pittoreſque*, eſt obligée de ſe prêter à un grand nombre de circonſtances particulieres à l'art.

Mais ce qui doit mettre une meſure juſte aux libertés que peut ſe donner l'artiſte eſt ſa propre intention, enſorte qu'on doit adreſſer aux peintres ce que les moraliſtes preſcrivent à tous les hommes : ne vous permettez pas, fuit dans vos ouvrages, ſoit dans vos actions & vos diſcours, des intentions que vous rougiriez d'avouer, & vous ferez certainement peu de mal.

Cependant, pour en revenir à l'art dont je dois parler & aux libertés que le peintre peut ſe permettre à l'égard de la *décence*, ſi l'artiſte repreſente une fête Lacédémonienne, certainement il ne ſera pas blâmable en y plaçant des danſes de jeunes filles & de jeunes gens qui n'auront aucun vêtement; & s'il n'a eu aucune intention d'abuſer de l'occaſion que lui offre ſon ſujet, les regards des ſpectateurs inſtruits (fuſſent-ils ſévères, pourvu que leur ſévérité ſoit raiſonnée & ne ſoit pas ignorante) ne trouveront rien qui bleſſe la *décence pittoreſque* dans l'image agréable qui les attachera.

Si l'artiſte repréſente, à l'occaſion des fêtes de Bacchus, les Faunes & les Dryades livrés à une eſpèce de délire, il lui faudra plus de circonſpection, parce que la difficulté à ſurmonter eſt de mettre une ſorte de meſure relative à la *décence* des mœurs actuelles, dans un ſujet dont les mœurs anciennes autoriſoient la liberté. Les anciens qui nous ont tranſmis & fait adopter ces idées par les formes aimables dont ils les ont revêtues, avoient ſans doute d'autres meſures que les nôtres; ils régloient leurs jugemens ſur des conventions établies, & l'on voit par ces exemples que les conventions religieuſes & nationales ont été & peuvent être quelquefois moins ſévères que les convenances générales. La *décence pittoreſque* eſt plus ſevere de nos jours qu'elle ne l'étoit à certains égards chez les Grecs & plus auſſi qu'elle ne l'a été dans des tems où les dehors de la piété étoient plus répandus.

La difficulté la plus grande & la plus inſurmontable pour les artiſtes eſt d'accommoder la *décence pittoreſque* la plus indulgente avec la repréſentation de quelques ſujets hiſtoriques, ou mythologiques, dont l'indécence, quoique prononcée d'une maniere révoltante dans les ouvrages des poëtes célèbres, a été admiſe dans les arts. Il eſt vrai que les poëtes, en traitant ces ſortes d'objets, cherchent quelquefois à les faire excuſer par les moralités qu'ils ont l'art de mêler à leurs peintures & par les déſapprobations qu'ils y joignent; mais le peintre privé de ces reſſources, trouve & laiſſe, en offrant les ſcènes indécentes dont je parle, la plupart des ſpectateurs plus diſpoſés à les prendre pour des encouragemens aux foibleſſes & aux déreglemens que pour des exemples de ce qu'on doit éviter.

Il faut remarquer d'ailleurs, que les intentions & les actions ſont plus ſenſibles dans les repréſentations de la peinture & du deſſin, par l'avantage que la vue a ſur l'ouïe, pour tranſmettre rapidement à l'ame les idées qui lui ſont preſentées ſous des formes corporelles. Cette propriété que poſſède d'autant plus le peintre, qu'il eſt plus habile dans ſon Art, ſemble donc exiger plus de retenue de ſa part que de celle du poëte; mais il eſt juſte d'obſerver auſſi, que ſi les objets qui ſont offerts aux regards, ſont en effet plus frappans, d'une autre part, les détails graduels & ſucceſſifs que les poëtes ſavent employer dans leurs deſcriptions, les rendent par l'art & les attraits qu'ils y répandent, plus dangereux qu'une repréſentation bornée à un ſeul moment.

Ces réflexions, qu'amène le ſujet de cet article, pourroient conduire à des obſervations délicates & étendues, qui ne ſont pas abſolument eſſentielles au peintre. Ce qui me paroit plus généralement important, eſt de l'exhorter à réfléchir ſur ſon intention, lorſqu'il traitera des ſujets ſuſceptibles d'indécence, & à ſe juger lui-même. On peut lui dire encore :

Plus vous ſerez *décent* dans vos mœurs & dans vos diſcours, plus vous trouverez aiſément la déciſion de ces ſortes de cas de conſcience, qui regardent la moralité de votre art; & il y en a pour les peintres comme pour les Théologiens. Si vous avez, je le repéte, l'ame pure & l'eſprit auſſi ſage que le comporte l'état que vous avez embraſſé, vos ouvrages ſeront dans un juſte accord avec votre conduite, & auſſi *décens* qu'il convient à des imitations qui embraſſent preſque tout ce qui appartient à l'humanité. Ne vous laiſſez donc pas ſéduire par l'appas & par la facilité qu'offre ſur-tout à la jeuneſſe, la licence pittoreſque; elle eſt pour les artiſtes ce que la Satyre eſt pour les poëtes & la médiſance pour la ſociété; je veux dire que leur ſuccès eſt moins dû au talent de ceux qui les employent, qu'au penchant & au goût de ceux qui y applaudiſſent.

Rien de plus facile en effet, que de réuſſir momentanément par ces moyens; mais vos

Digitized by Google

ouvrages dont la nature & la deſtination ſont d'être durables, doivent avoir pour objet une approbation qui ne ſoit pas paſſagère.

Ce n'eſt pas au reſte, une morale trop ſévère que celle à laquelle je vous ramène. On peut plaire ; on peut être aimable dans ſes ouvrages ; on peut mériter les louanges les plus flatteuſes ; on peut être enfin vanté dans les arts & recherché dans la ſociété, en ſe conformant à la *décence*. Il eſt deux Vénus dans les beaux-arts, une des deux eſt céleſte. C'eſt celle-là qui a mérité à Raphaël, le nom de divin.

Il reſteroit à l'occaſion de la *décence pittoreſque*, quelques obſervations, diſons même, quelques conſeils à donner à ceux qui influent ſur les arts, ſans les pratiquer. J'en vais hazarder quelques-uns.

Etes-vous diſtingués par des rangs, des titres, des fonctions ſi élevées, ſi impoſantes, que vos volontés & vos deſirs même, ayent la force de déterminer les artiſtes à s'y conformer ? Soyez perſuadé, que vous faites un abus bien plus répréhenſible que vous ne le penſez de votre aſcendant, ſi vous autoriſez ou ſi vous commandez l'indécence ? car ; dans les ouvrages deſtinés à être conſervés, & qui appellent & fixent les regards, tels que ceux du deſſin, de la peinture, de la ſculpture & de la gravure, non-ſeulement les licences ouvrent une route pernicieuſe aux artiſtes, non-ſeulement, elles portent les arts hors du chemin véritable de la perfection, qui doit être fondée ſur les convenances ; mais encore elles attaquent la moralité ſociale dans ceux dont les yeux tomberont ſur des ouvrages indécens qui n'auroient pas exiſté, ſi vous ne les aviez en quelque ſorte, produits.

Eh ! que ſavez-vous, ſi vos enfans ne vous devront pas les premières ſemences de corruption, qui peuvent cauſer leur malheur ?

Ces principes pourront vous ſembler ſévères au premier moment ; mais je ſuis certain qu'ils ſeront approuvés du plus grand nombre & intérieurement par vous-mêmes. Quoique les infractions à la morale, dont il eſt ici queſtion, ne ſoient pas regardées dans la ſociété comme des crimes, ceux qui ſe les permettent n'ont à attendre d'indulgence publique de perſonne, & ſeroient condamnés à la pluralité des voix.

Quant à ceux dont l'aſcendant eſt fondé ſur la fortune, on pourroit leur dire à l'occaſion de cet article. Eſt-ce par l'appas des avantages pécuniaires que vous avez forcé l'artiſte à s'enfermer dans ſon cabinet le plus reſſerré pour ſatisfaire des intentions obſcènes ? Vous abuſez contre lui d'un moyen auquel il eſt ſouvent difficile qu'il réſiſte, & vous en abuſez contre vous-mêmes ; car à ſes yeux & à ceux de vos confidens, de vos ſerviteurs, de vos paraſites, vous vous déclarez privé de ces avantages qui n'ont pas beſoin des reſſources que vous cherchez. La honte vous arrêteroit, ſi vous étiez certains que vos intentions & les uſages auxquels vous deſtinez ce que vous cachez dans des réduits ſecrets, ſeroient expoſés au grand jour.

La richeſſe qui brave les convenances & les bienſéances, (il n'eſt pas hors de propos de le dire aujourd'hui), manifeſte les abus qui l'accompagnent. Que Midas, dont l'exiſtence offre quelque choſe d'impoſant, porte quelques jugemens ſur les arts ! il décèle ſon ignorance. Qu'il étale ſon faſte en y employant les arts ! les moyens qu'il employe, dénoncent le déréglement de ſes idées & de ſes penchans. Enfin, dans le nombre & le choix de ſes délaſſemens, on apperçoit toujours le vuide de ſon ame. (*Article de M. Watelet.*)

DECORATEUR. Le terme *décorateur*, lorſqu'on l'employe au pluriel, ſur-tout, & qu'on parle des peintres *décorateurs*, déſigne principalement les artiſtes qui exécutent les *décorations de théâtre*.

Ce mot ſignifie auſſi les artiſtes qui s'occupent de certains ornemens intérieurs de palais, de maiſons & des appareils de fêtes publiques. Ces branches de l'art de la peinture, ſont très-étendues, comme je le ferai obſerver aux mots *décorer* & *décoration*.

Elles embraſſent pluſieurs parties de la ſculpture, & de l'architecture.

Les connoiſſances dont ſe contentent les *décorateurs* modernes, ne ſont pas auſſi étendues qu'elles pourroient l'être, & cependant leur influence ſur les modes, qu'adopte ſi facilement notre nation, eſt plus grande qu'elle le devroit être pour le maintien du bon goût.

Les Italiens, ſans doute, parce qu'ils ont eu de tout tems un goût national très-marqué pour les fêtes, les ſpectacles, les *décorations*, comptent un aſſez grand nombre d'artiſtes, qui ſe ſont diſtingués en exerçant les trois arts principaux du deſſin, c'eſt-à-dire, la peinture, l'architecture & la ſculpture.

S'agiſſoit-il, dans les beaux ſiécles des arts, du couronnement, du mariage de quelque prince ; d'une pompe funèbre ; d'amuſer le peuple & d'attirer, par des fêtes, la foule du peuple ? On s'adreſſoit aux plus habiles artiſtes, mais ſur-tout aux peintres, & ceux-ci, loin de dédaigner l'emploi de *décorateurs*, s'honoroient du choix qu'on faiſoit d'eux. Les uns avec les autres, ſe trouvoient aſſez inſtruits dans chacun des arts, qu'il étoit néceſſaire d'employer, pour ne devoir qu'à eux ſeuls leurs ſuccès, & de ſon côté, le

Digitized by Google

public chez cette nation favoriſée de la nature, ſe montroit le plus ordinairement bon juge de leurs talens.

Nous n'avons ni autant d'occaſions, favorables d'employer l'art du *decorateur*; ni autant de penchant pour ces objets, ni généralement autant de connoiſſances & de goût naturel pour en décider, que les Italiens. Et c'eſt par ces raiſons que nos *décorateurs*, la plupart artiſtes d'un rang inférieur, ont un grand aſcendant ſur cette partie de l'art. Ils établiſſent ſouvent des modes que nous ſuivons, & ces modes qui régnent un certain tems, & ſe répandent ſur le caractère des *décorateurs* en tout genre, font place à d'autres, lorſqu'elles ont enfin occaſionné la ſatiété par le mauvais & exceſſif emploi qu'on en fait. Nos architectes ont cependant une grande influence & ils doivent l'avoir en effet ſur les *décorateurs* puiſqu'ils le ſont par état. Auſſi dans leur nombre, qui s'accroît avec excès, ceux qui ſont eux-mêmes à la vogue, décident le caractère général de ce qu'on appelle *décoration*, & diſputent le plus ſouvent avec avantage aux ſculpteurs & aux peintres *décorateurs*, le droit de faire regner quelque nouveau goût, lorſque ce goût a éveillé l'attention du public & qu'il a eu quelque ſuccès, ſoit parce qu'il a été employé à propos ou pour quelqu'un de ceux que l'on s'efforce le plus d'imiter. On ne voit plus que *décorations* du même genre, quels que ſoient les objets qu'on décore; mais avec cette malheureuſe deſtinée, que ſi le *ſimple* eſt le goût dominant, ce qu'on appelle en terme d'art le *pauvre*, ſe ſubſtitue bientôt à la belle ſimplicité; & que ſi l'on ſe décide pour des ornemens plus recherchés & plus riches, ce goût ne tarde guère à ſe montrer généralement exagéré, ſurchargé, déſordonné, relativement aux convenances, ſoit des choſes, ſoit des dimenſions, ſoit des perſonnes qui en font uſage.

On pourra obſerver que cette deſtinée eſt parmi nous commune à une infinité d'objets de plus grande importance: mais pour être juſte, il faut conſidérer auſſi, que cette facilité ou plutôt cette flexibilité de caractère qui nous entraîne à des erreurs, tient à des qualités qui nous procurent des dédommagemens: & d'ailleurs, il en réſulte au moins, qu'il ſeroit facile de diriger le goût national, vers ce qui eſt véritablement bon, ſi on en avoit le projet médité, & qu'on penſât d'après des connoiſſances profondes, que le bon goût des arts, dans une nation qui ſemble deſtinée à les exercer avec un ſuccès prédominant, influe beaucoup plus qu'on ne le croit ſur toutes les autres idées, même morales, dont elle eſt ſuſceptible, ainſi que ſur la richeſſe, & ſur la gloire nationales.

Pour revenir plus immédiatement au ſujet de cet article, les architectes ſont donc généralement parmi nous, les arbitres de la *décoration*; quoique l'art du *décorateur* exige, à beaucoup d'égards, plus de connoiſſances théoriques & pratiques de la peinture, que de l'architecture; & quoiqu'il ſoit bien plus difficile de trouver parmi nos artiſtes des architectes, peintres & ſculpteurs, que des peintres & des ſculpteurs bien inſtruits de l'architecture.

Il doit naturellement réſulter de ce que je viens d'expoſer, qu'il n'y a pas aujourd'hui parmi nous aſſez d'union, entre trois arts, qui demandent pour leur plus grand intérêt & l'avantage national, d'être intimément liés. Ce ſont trois freres, qui devroient ſe croire jumeaux, & parmi leſquels aucun ne devroit affecter de droit d'aîneſſe & encore moins la prétention à réduire les autres à une étroite légitime.

Au reſte, ce que j'obſerve n'exclut pas les juſtes exceptions qui ont lieu pour des talens abſolument diſtingués, quels qu'ils ſoient; mais il eſt impoſſible de ne pas convenir que, ſi les jardins même (patrimoine naturel des peintres) leur ont été autrefois enlevé par des architectes, on peut craindre qu'ils ne traitent pas toujours en freres les peintres & les autres artiſtes. Il eſt bien vrai qu'ils ne peuvent s'en paſſer abſolument; mais il dépend d'eux de leur préparer des occaſions & des emplois plus ou moins fréquens, & plus ou moins avantageux à leurs talens. On doit ſur-tout les blamer de ce qu'excluant les grands genres d'ouvrages de peinture, ils abandonnent au détriment de l'art, les embelliſſemens à de ſubalternes *décorateurs*, dont un nombre aſſez conſidérable pourroit être appellé *artiſans de peinture*, *de ſculpture & de décorations;* ouvriers qui n'ont guere pour baſe de leur talent, que des routines d'atteliers, & une ſorte de méchaniſme.

Nos théâtres ont ſouvent donné des exemples de ce déplacement de talens; cependant on ſe rappelle encore d'avoir vu des artiſtes acquérir une réputation juſtement célèbre, comme *décorateurs*.

Servandoni, de nos jours, illuſtra ce talent, dont la premiere baſe étoit en lui le génie; ce guide l'avoit initié dans tous les arts qui devoient, pour ſes ſuccès, ſe prêter de mutuels ſecours: cependant, quoique ce ſoit principalement comme *décorateur* qu'il eſt parvenu à la célébrité, le porche ſeul de S. Sulpice & pluſieurs tableaux l'ont fait connoître, autant comme *peintre architecte*, que comme *architecte-décorateur*, employant des peintres & des machiniſtes.

Ce que je me ſuis permis de dire avec

impartialité dans ces obſervations, eſt à l'uſage de tous ceux qui voudront avoir quelques notions de ces objets ; ce que je vais ajoûter, eſt plus particuliérement propre à ceux qui ſont deſtinés à pratiquer la peinture.

Aux jeunes Élèves.

Vous qui, pour la plupart, montrez en entrant dans votre carrière, les deſirs les plus vifs de vous y diſtinguer, que n'employez vous cette eſpece de ſurabondance, d'émulation & de zele qui vous dévore, à vous enrichir de la connoiſſance des arts, que j'appellerai *limitrophes* ; parce qu'ils ſe touchent & ſouvent ſe pénétrent ?

Un voyageur jeune, ardent, plein de vigueur & d'envie de s'inſtruire, ne parcourt guère ſon pays, ſans faire des excurſions dans les pays qui l'avoiſinent.

Dans vos tems de loiſir, dans les heures moins eſſentielles ou moins favorables à vos principales études, que ne vous eſſayez-vous à faire des plans de conſtructions, & à élever ſur ces plans des *décorations*, dans leſquelles vous trouverez l'emploi du génie pittoreſque qui vous poſſede & vous tourmente ?

Quoique vous ne vous deſtiniez pas à la ſculpture, modelez une tête de caractère, une figure, ou un grouppe, quand ce ne ſeroit que pour connoître la différence qui exiſte entre la compoſition des objets qu'on doit voir de tous les côtés, & la repréſentation de ceux qui ne ſe montrent que d'un ſeul ; quand ce ne ſeroit que pour avoir une idée palpable, ſi j'oſe m'exprimer ainſi, des *plans*, des *ſurfaces*, des *méplats*, des effets du *relief*.

Inſtruiſez-vous encore, à titre de curioſité, des opérations méchaniques de ces arts. Si vous vous trouvez un jour à portée de vous procurer une retraite, ſoit à la ville, ſoit à la campagne, pourquoi n'auriez vous pas la juſte prétention de la bâtir, ſans avoir recours aux architectes? de l'orner de ſtucs, comme vous l'ornerez de peintures? Cette prétention eſt auſſi louable dans un peintre, qu'elle eſt ridicule dans un homme étranger aux talens dont il ne connoît que les noms, & qui croit que d'un inſtant à l'autre, à l'aide de l'eſprit, de quelque induſtrie & de quelque facilité d'intelligence, il ſera dans les arts & dans les ſciences tout ce qu'il voudra devenir.

Suppoſez quelquefois que vous pouvez vous trouver ſeul d'artiſte dans un pays, dans une ville, où ſe rencontreroit l'occaſion de célébrer une fête publique ou de faire un monument. N'auriez-vous pas quelqu'embarras & même quelque honte, lorſque les magiſtrats s'adreſſant à vous, vous remettroient ce ſoin ; perſuadé qu'étant un artiſte diſtingué, tout les arts du même genre vous doivent être connus ? Je vous apperçois acceptant l'emploi qu'on vous donne, je vois le regret que vous éprouvez d'avoir négligé des études qui vous auroient été faciles ; je démêle votre embarras intérieur, qui renaît à chaque inſtant, parce que vous connoiſſez à peine les juſtes proportions des ordres, que vous n'avez que des idées confuſes de l'emploi qu'on en peut faire, & que vous ignorez preſqu'entiérement les opérations & les pratiques néceſſaires, ſoit pour établir des élévations, ſoit pour modeler & mouler à la hâte, des ſtatues & des ſculptures en cartonage, ſoit pour faire ſeulement dreſſer convenablement à vos idées, les charpentes & les aſſemblages ſur leſquels vous projettez d'établir des *décorations*.

Qu'arrivera-t-il ? A l'aide de ce que votre talent vous a donné quelques notions vagues, d'intelligence & d'adreſſe, vous vous efforcez d'inventer ou de deviner ce que vous vous repentez de ne pas ſavoir, & vous riſquez par l'ignorance des connoiſſances théoriques & mêmes pratiques, que vous auriez pu facilement acquérir, de vous montrer fort inférieur à ce que vous êtes.

Je ne prétends pas cependant vous inſpirer la prétention d'être Michel-Ange, Raphael & Palladio, quoique chacun des deux premiers de ces artiſtes ayent eu des droits reconnus à la réputation dans les trois arts ; mais je vous exhorte à étendre vos connoiſſances dans les talens divers qui tiennent à celui que vous cultivez, plutôt pour en tirer des avantages pour votre art lui-même, que pour en prendre occaſion de vous livrer à une vanité toujours blâmable.

Compoſez dans des momens perdus, par amuſement, par défi, par la curioſité de ſonder votre génie, des projets de monumens, des *décorations* de fêtes & de théâtre : modelez quelques grouppes que vous aurez compoſés pour les peindre; moulez, réparez, fondez pour bien connoître, & pour ne pas perdre de vue comment ſe font toutes ces opérations.

Vous ne concevrez qu'en l'éprouvant, combien ces exercices de ſurérogation ajoûteront à votre facilité, étendront même votre génie.

Vous ſentirez l'avantage de pouvoir compoſer vos fonds, en les enrichiſſant de fabriques nobles & de monumens majeſtueux ; vous vous applaudirez de ſavoir décorer vous-même les intérieurs des temples, des palais où vous placerez les ſcènes de vos tableaux, ſans appeller à votre ſecours quelque jeune architecte, qui, tout en traçant ſes lignes ſur votre toile, prendra, parce que vous aurez

recours à lui, une opinion trop peu avantageuse de votre talent, & une idée trop favorable du tien. Ne vous exposez pas à la nécessité de vous humilier devant un artiste qui peut-être vous est inférieur.

Sachez enfin vous essayer & vous exercer dans différens arts, pour votre plaisir, & cultivez celui auquel vous vous êtes consacré pour votre gloire.

OBSERVATIONS

à l'usage de ceux qui ne pratiquent point les arts, mais qui influent sur leurs travaux.

Ordonnez-vous, décidez-vous des travaux de l'espèce dont il est question, soit pour des ouvrages publics, soit pour des embellissemens particuliers ? Vous pensez peut-être que, si les grands genres peuvent ne pas être absolument soumis aux décisions de ceux qui ne connoissent pas à fond, ou qui ne pratiquent pas les arts; au moins des ornemens, des accessoires, des travaux de *décorateur* enfin, ne sont point au-dessus de vos connoissances; vous pensez peut-être même encore que la décision vous en appartient, parce que les gens du monde, les gens de la Cour, sur-tout, ont généralement un goût qu'on nomme *naturel*, un tact & un discernement qui n'a besoin, selon l'opinion la plus répandue parmi eux, ni d'étude, ni de méditation. J'avoue que ce don peut exister dans quelques individus privilégiés des classes à qui je m'adresse; mais ceux-là même avoueront à leur tour que si le sort de ce qu'on nomme dans tous les arts, *ouvrages d'agrément*, étoit absolument abandonné à la discrétion de ce tact & de ce discernement innés, ils tomberoient en peu de tems dans les caractères les plus ridicules & les plus arbitraires. On pourroit même penser, à titre de simple conjecture, que, par une singularité remarquable, ils tomberoient dans des caractères d'autant moins élevés, que ceux qui en décideroient absolument le seroient davantage. D'ailleurs, on auroit tort de regarder les accessoires de pur ornement, comme des objets de peu d'importance. Ils sont peu importans sans doute relativement aux objets qui occupent le premier rang dans l'art : mais tout se tient dans les arts, comme dans les constitutions & dans les mœurs. Il y a une chaîne de principes dont les premiers anneaux sont la raison & les convenances.

Que l'un de vous me fasse comprendre d'une manière claire & satisfaisante pourquoi certain *rinceau*, certaine *frise*, certain ornement sont de meilleur goût que d'autres; qu'il énonce des règles d'après lesquelles je puisse diriger mon jugement dans des circonstances différentes, que je puisse appliquer à d'autres objets, je reconnoîtrai avec empressement l'existence de ce discernement qui devine juste, sans avoir rien appris, rien médité, & je n'en serai que plus étonné de rencontrer ces phénomenes.

Si cette rencontre est rare, consultez donc les artistes dans les objets même que vous regardez le plus ordinairement comme de peu d'importance; j'ajouterai même que, parmi les gens de l'art, il faut savoir choisir les conseillers & les juges : car il en est qui pratiquent sans trop approfondir; il en est en qui la routine tient lieu de votre tact, & l'une n'est guères plus sûre que l'autre; il en est encore plus souvent qui vous flattent & vous trompent. (*Article de M.* WATELET).

DÉCORATION, (subst. fém.). *Décoration* au singulier, signifie dans la langue générale tout ce qui a rapport aux ornemens de quelque nature qu'ils soient.

Décorations au pluriel signifie les peintures disposées sur les théâtres pour désigner le lieu de la scène. Je reviens à la premiere de ces deux significations.

L'art de la *décoration* est partagé en une infinité de branches libérales & mechaniques. Tous les objets qui tiennent leur contexture ou leur forme de l'industrie humaine, non-seulement sont susceptibles de quelque *décoration* ou ornement, car dans ce sens étendu, ces deux termes ont la même signification, mais même il n'en est peut-être aucun qui n'en reçoive.

Les peuples les plus simples dans leurs mœurs, les plus restreints dans leurs besoins ne tardent gueres, s'ils jouissent quelque tems d'une situation calme & heureuse, à décorer les cabanes de leurs chefs, les vêtemens ou certaines parties apparentes de leurs femmes, les armes qu'ils chérissent, parce qu'elles sont nécessaires à leur subsistance ou à leur sûreté, les divinités qu'ils se sont faites, & tout ce qui a rapport à leur culte; enfin, leurs meubles & leurs ustensiles, dont par l'ascendant de la personnalité, ils tirent une vanité qui est le principe du luxe.

La *décoration* a donc plusieurs causes.

Il est indispensable aux hommes d'avoir des chefs de quelque nature qu'ils soient, & la distinction morale qu'ils leur accordent, amène des distinctions physiques propres à les faire reconnoître & à désigner la convention établie à leur égard. Cette distinction ne fût-elle que dans la couleur du vêtement, dans sa dimension plus grande, dans les formes de leur habitation, dans quelque chose dont ils font usage exclusivement aux autres, est une *décoration*; & chez les peuples encore simples, on la doit regarder comme équivalente aux *décorations* les plus précieuses & les plus recherchées qui chez

chez les peuples plus avancés dans le luxe, diſtinguent les rangs & les grades & la faveur.

On peut encore reconnoître deux cauſes qui produiſent ce qu'on nomme *décoration*.

Premierement tout eſpace, toute ſuperficie, tout objet abſolument uniforme, déplait à l'homme, parce que l'uniformité laiſſe ſon ame dans une ſorte d'inertie qu'il a peine à ſupporter. C'eſt pour en ſortir qu'il modifie ce qui la cauſe, & c'eſt delà que lui vient l'idée de décorer les parois trop monotones de ſon habitation, de chamarer ſon vêtement, de tracer des figures ſur ſes uſtenſiles, de planter des fleurs en compartimens dans le terrein nud qui s'offre ſous ſes yeux.

En ſecond lieu, laiſſant à part l'eloignement que l'homme éprouve pour l'uniformité, il eſt encore excité à la variété, & par conſéquent à la *décoration* par l'exemple que lui offre la nature & par ſon propre penchant à imiter; auſſi le ſauvage adapte-t-il à quelque partie de ſon vêtement la variété de couleurs que la nature a diſtribuée elle-même ſur le plumage des oiſeaux, les formes & les nuances que lui préſentent les poiſſons, la peau des reptiles, la ſurface des coquillages. Ainſi, l'homme voit & ne manque guère d'imiter les feuillages, les fleurs, les rugoſités quelquefois ſymmetriques des écorces des différens fruits, celle des arbres, l'aſſortiment des couleurs de l'arc-en-ciel, & les ſinuoſités des branches & des tiges que préſentent les arbriſſeaux & les plantes.

Les hommes, je l'ai déjà dit, ſont excités à imiter par une ſorte de puiſſance phyſique, par une ſorte de provocation qui agit, à cet egard, comme l'inſtinct, & qu'on peut comparer aux effets que l'attraction produit à l'egard des corps inanimés.

L'homme voit agir: il eſt porté ſi machinalement à agir, qu'il agit auſſi, à moins qu'il n'ait une raiſon forte de reſter dans l'inaction. Il voit s'opérer une diverſité infinie de formes dans les objets créés ſans ſon ſecours; il veut en créant auſſi diverſifier les formes des objets qu'il produit: il apperçoit une variété inépuiſable de combinaiſons dans l'emploi que la nature fait des couleurs; il imite cette variété dans ſes ouvrages, & il ſe modèle encore, même lorſqu'il eſt devenu le plus induſtrieux, le plus civiliſé, le plus éclairé, ſur les oiſeaux, les ſerpens, les agathes, les coquillages, les fruits, les fleurs, qui reſtent toujours pour lui des modèles inépuiſables de combinaiſons diverſes, & qui ſe font reconnoître, quoiqu'il les déguiſe, dans ſes étoffes, ſes meubles, ſes uſtenſiles, enfin dans la plupart des *décorations* qu'il croit inventer.

Il eſt encore certains ſentimens, certaines idées qui portent les hommes en général à employer la *décoration*. Je mets de ce nombre l'amour & la religion, & tous les cultes en général.

En effet les ſentimens qui les produiſent excitent les hommes à en diſtinguer & à en *décorer* les objets par des ornemens ou par des hommages. Les ornemens appartiennent à l'art de la *décoration*. Les hommes civiliſés, ainſi que ceux que l'on nomme ſauvages, ornent ou *décorent* donc leurs dieux, leurs temples, leurs cabanes, & les reduits deſtinés à leurs plaiſirs; ils décorent même, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, leurs hommages, par la pompe, la ſymmétrie, le luxe des talens, & par les recherches de toute eſpèce d'induſtrie.

Je ne m'étendrai pas davantage ſur les développemens de ces idées. Je paſſe à ce qui eſt plus particulierement déſigné par le mot *décorations* au pluriel.

Ce terme ſignifie ce qui, ſur nos théâtres, déſigne le lieu de la ſcene dans les repréſentations dramatiques. On dit dans cette acception: les *décorations* de ce théâtre, de cet opéra *ſont fort belles*, *ſont médiocres*, *manquent de vérité*, *n'ont point d'effet*.

Cet objet de la peinture forme, pour ainſi dire, un art particulier, aſſez étendu, qui a des regles & des pratiques, des loix ſcientifiques, telles que celles de la perſpective; & des routines d'artiſans, telles que l'habitude des opérations, l'intelligence d'apprécier les tons & les effets des couleurs employées au jour pour être vues aux lumieres, &c. Comme on employe dans les *décorations* beaucoup plus l'illuſion de la peinture que l'effet réel du relief, l'art de compoſer & d'exécuter des *décorations* eſt fondé ſur la perſpective, comme l'art de préſenter des figures vivantes, l'eſt ſur la connoiſſance de l'anatomie.

Un peintre ne peut être bon deſſinateur, s'il ne connoît la forme, la place & le jeu des os ou des muſcles qui conſtituent la charpente du corps & ſes mouvemens. De même un peintre de *décorations* ne peut réuſſir à produire des illuſions théâtrales, ſans être fort verſé dans les régles de la perſpective linéale & aérienne. Il y a une différence remarquable dans les ſciences que je viens de nommer, dont l'une eſt l'appui indiſpenſable du peintre de figures, & l'autre, le guide auſſi néceſſaire du peintre de *décorations*; c'eſt que les objets de l'anatomie ont une exiſtence phyſique, & que ceux de la perſpective ſont les erreurs que produiſent ſur la vue les apparences des corps, en raiſon du point d'où on les voit, de leur dimenſion & de leur diſtance, & que cependant l'une & l'autre ont des regles poſitives.

Le peintre de *décorations* trace, par des opérations géométriques & certaines, des lignes inclinées, que, du point d'où elles doivent être apperçues, l'œil du ſpectateur prendra pour des lignes

horizontales : il employe des diminutions graduelles de plans qui donneront l'idée d'une etendue, d'une diſtancequi n'exiſtent pas. Enfin, dans quelques toiſes auxquelles il eſt borné, il ſait parcourir au regard trompé & à l'imagination dont il s'empare & qu'il conduit à ſon gré, des eſpaces quelquefois indéfinis.

La ſcience de la perſpective linéale eſt donc la baſe abſolue de l'art des *décorations*, ſurtout lorſqu'elles préſentent des lieux renfermés & embellis par l'architecture.

La ſcience de la perſpective aërienne qui, ſans offrir des règles pratiques abſolument auſſi poſitives, s'appuye cependant ſur des principes exacts, eſt également néceſſaire aux peintres de *décorations*, dans quelqu'eſpèce de repréſentations que ce ſoit, parce que les eſpaces, réellement aſſignés à la ſcène, ſont toujours moins grands que ceux que le *peintre-décorateur* fait imaginer.

Voilà les baſes de l'art des *décorations*.

Les moyens que le peintre employe ſont les couleurs en détrempe & la lumière ou plutôt les lumières dont il diſpoſe. Il choiſit la manière de peindre dont je viens de parler, parce que l'uſage en eſt prompt & qu'elle n'offre point de luiſant.

Il convient ici (quoique je ne puiſſe entrer dans tous les détails de cet art qui demanderoit un traité fort ample) de diſtinguer deux ſortes de lumières qui ſont également néceſſaires aux *décorations*, pour qu'elles produiſent l'illuſion à laquelle on les deſtine.

L'une de ces lumières eſt celle que le peintre ſuppoſe éclairer les objets qu'il repréſente. La ſcene entière eſt un tableau ; la lumière feinte dont je parle preſcrit donc les mêmes règles de clair-obſcur que doit ſuivre le peintre dans quelqu'ouvrage de ſon art que ce ſoit.

L'autre eſpèce de lumière eſt celle dont il éclaire réellement ſes *décorations*, & les *artiſtes-décorateurs* ont à cet égard un avantage réel & fort grand ſur les artiſtes qui peignent des tableaux, puiſqu'ils peuvent, en multipliant, & en combinant à leur gré le nombre & la force des lumières cachées dont ils éclairent leur ouvrage, donner plus d'éclat aux parties de leur compoſition qu'ils ont deſtinées à être claires. Ils diſpoſent, pour ainſi dire, d'un aſtre ou d'une infinité d'aſtres lumineux, par le moyen deſquels ils imitent la véritable lumière, celle du jour, autant qu'il eſt poſſible à l'artifice d'imiter la vérité. Cette reſſource ou cette diſpoſition des lumières, qui donnent aux *décorations* leur effet, qui l'augmentent, qui retouchent & perfectionnent pour ainſi dire les tableaux de la ſcène, eſt un art qui devroit être à la diſpoſition entière du peintre ; mais il devient dans l'uſage des théâtres un point de diviſion entre l'artiſte, les acteurs & le public.

Je vais me permettre quelques détails ſur cet objet & ſur un autre encore, & je penſe que ces deux points donneront une idée aſſez juſte des difficultés principales qui s'oppoſent à la perfection dont ſeroient ſuſceptibles les *décorations* théâtrales

Quant à la perfection, elle dépend des principes généraux de la peinture, de l'étude des règles, de l'intelligence, & enfin du génie, comme la perfection de tous nos arts libéraux.

J'ai dit que la diſpoſition des lumières avec leſquelles on éclaire les *décorations*, étoit un objet de diviſion entre le peintre, les acteurs & le public.

En voici les raiſons :

Le peintre a droit de n'avoir égard qu'au plus grand effet de l'illuſion qu'il a deſſein de produire par la peinture. Pour y parvenir, s'il veut uſer avec le plus grand avantage du ſecours des lumières cachées, ce ſera preſque toujours ſur les fonds qu'il en répandra l'éclat pour rendre les lointains plus vagues, pour donner une idée plus vaſte de l'étendue qu'il préſente, ou bien pour rappeller celle de l'air ou des eaux. Il réuſſira ſans doute s'il eſt habile, & s'il eſt le maître ; mais à l'inſtant qu'il entreprendra d'uſer de ces reſſources, les acteurs commenceront à ſe plaindre que cette perfection du tableau de la ſcène, portée principalement dans les fonds, altère l'effet que la lumière, ſi elle étoit prodiguée à leur avantage, lorſqu'ils occupent l'avant-ſcène, produiroit ſoit pour fixer ſur eux les regards & l'attention des ſpectateurs, ſoit pour faire diſcerner l'expreſſion dont ils nuancent leur action, ſoit pour faire valoir dans nos héroïnes dramatiques les graces qui rendent leur jeu plus intéreſſant.

D'après cet expoſé aſſez ſenſible, il eſt aiſé de concevoir que ces intérêts abſolument contradictoires doivent s'oppoſer au ſuccès auxquels pourroit atteindre l'artiſte. Venons à l'autre difficulté relative aux ſpectateurs : ſi ceux qui rempliſſent nos ſpectacles y venoient uniquement dans le but de s'occuper des arts qu'on y exerce, en concourant eux-mêmes à leur plus grande perfection, ils abjureroient toute perſonnalité trop contraire à ce motif ; mais c'eſt une abnégation qu'on ne peut eſpérer & qu'on n'a pas droit d'exiger de ceux qui par un tribut pécuniaire s'en croyent affranchis. Les ſpectateurs, en payant leurs plaiſirs, donnent la plus grande extenſion au droit d'en décider les modifications ; car l'argent eſt un ſigne de propriété vague, auquel on attribue, lorſqu'on s'en déſaiſit, le droit le plus étendu qu'il eſt poſſible ſur la propriété qu'on acquiert.

Les ſpectateurs des deux ſexes penſent donc que c'eſt les fruſtrer d'une partie de leur droit que de ne pas ſervir leur curioſité reſpective.

Digitized by Google

Ils veulent voir la ſcène, voir les acteurs; mais ils veulent ſur-tout ſe voir les uns les autres, & ſe détailler mutuellement, ſi l'on peut parler ainſi. L'intérêt qu'on a de contenter les ſpectateurs les rend les plus forts; & les acteurs ſont à leur tour plus forts que les artiſtes.

Qu'arrivera-t-il? que les tableaux, ou les *décorations* de la ſcène, ſeront ſacrifiés aux comédiens, comme les comédiens & les artiſtes le ſeront au public.

On éclaire donc premièrement beaucoup plus qu'il ne le faudroit le devant de la ſcène, d'où il réſulte que les *décorations* ont peu d'effet, ou préſentent des effets forcés, contraires aux vrais principes de la peinture.

Secondement on eſt contraint d'éclairer la ſalle de manière à ſervir la curioſité des ſpectateurs & les graces des ſpectatrices; ce qui ne ſe peut faire qu'aux dépens du tableau que préſente la ſcène, & par conſéquent de la perfection réelle de la repréſentation.

Je n'entrerai pas dans la difficulté, peut-être inſurmontable, d'allier ces intérêts. J'en ferai connoître une autre plus inſurmontable encore & qui vient de la liaiſon des deux arts qu'on eſt obligé d'unir au théâtre.

C'eſt par l'illuſion de la perſpective, c'eſt par le preſtige de la dégradation des couleurs & de l'effet des lumières, qu'on multiplie les plans de la ſcène, & qu'on en approfondit l'eſpace; mais il eſt hors du pouvoir de l'artiſte de ſoumettre aux mêmes illuſions les meſures, les dimenſions des perſonnages vivans, qui, dans une ſcène, parcourent le théâtre depuis ſon premier plan réel juſqu'à ſon dernier, & vont ainſi détruiſant ſans ceſſe le preſtige des diſtances feintes qu'a créé le peintre.

Il n'eſt que trop vrai qu'une très-grande partie de nos idées ont pour baſe ſecrette, & comme inſtinctuelle, nos dimenſions phyſiques. Tout eſt en nous preſque continuellement relatif, de plus près ou de plus loin, à la dimenſion de notre grandeur, & à celle de nos forces. Sans entrer dans les développemens infiniment étendus de ce principe, l'application en eſt indubitable dans les parties des arts dont il eſt ici queſtion.

L'acteur ſur le devant de la ſcène, établit les idées que le ſpectateur ſe forme d'après les apparences illuſoires de la ſcène, & comme le peintre a pris les dimenſions de l'acteur placé ſur ce premier plan pour baſe des objets qu'il a repréſentés ſur le devant de la ſcène, tout eſt d'acord, tant que l'acteur ne s'éloigne que peu des bords de l'avant-ſcène.

Mais s'enfonce-t-il dans le théâtre? cet acteur dont les dimenſions ſont peu changées aux regards du ſpectateur, & qui ne peut éprouver les diminutions que la couleur & les lumières font éprouver aux objets fixes des *décorations*, contrarie & détruit une partie de l'illuſion. Il eſt à l'égard de la perſpective artificielle du peintre, dans une diſcordance, & une contradiction preſque continuelles, de ſorte que ſouvent, lorſque l'artiſte ſacrifie cet objet au deſir de prolonger ſon théâtre, par l'illuſion de ſon art, l'acteur qui ſe trouve ſur les derniers plans eſt plus grand que les rochers, les portes, les arbres même qui y ſont repréſentés.

Plus l'acteur ou les acteurs occupent le fond du théâtre, plus ce défaut irremédiable eſt donc frappant, & cet obſtacle à la parfaite illuſion eſt, comme on voit, inſurmontable; mais l'artiſte peut le ſauver en ne donnant pas trop d'étendue à la ſcène qu'il ſuppoſe; car il ne faut pas que les arts, lorſqu'ils s'aſſocient, conſervent trop de perſonnalité. Les auteurs, de leur côté, doivent éviter de faire agir & parler leurs perſonnages trop loin & trop long-tems ſur les plans reculés, & les acteurs enfin doivent ſe rapprocher le plus qu'il eſt poſſible de l'œil des ſpectateurs.

Il reſteroit encore bien des obſervations à faire ſur l'art des *décorations*. Les difficultés ſe multiplient toujours, pour chacun des arts, à meſure qu'on les marie les uns avec les autres, comme les difficultés de vivre en parfaite harmonie s'accroiſſent parmi les hommes, à meſure qu'ils ſe lient par des nœuds plus intimes.

Il ſeroit à ſouhaiter que lorſque la poéſie veut contracter alliance avec la peinture, le poëte fût peintre, & le peintre poëte; du moins me paroîtroit-il néceſſaire que chacun de ces artiſtes eût des connoiſſances réelles de l'art dont il s'aſſocie les ſecours.

Malheureuſement rien n'eſt ſi rare: le poëte ſouvent demande au peintre ce qu'il ne peut exécuter, comme le peintre fait mauvais gré au poëte des gênes qu'il lui occaſionne. L'eſprit ſeul ne ſuffit pas pour mettre la paix dans ces ménages; au contraire, il y produit ſouvent plus de déſunion, parce que l'eſprit qui a le don merveilleux de ſoutenir les plus fauſſes prétentions, & de plaider les plus mauvaiſes cauſes, croit étendre par-là ſon empire. Il faut, pour entretenir la paix entre les époux, des abnégations fréquentes de leurs volontés; les peintres, les poëtes & les muſiciens ſe prêtent à ces abnégations avec autant de peine au moins que les époux.

Je ne prolongerai ni ces applications ni les explications que j'ai tâché d'offrir ſur l'art des *décorations* théâtrales. Quant aux conſeils à donner à ceux qui veulent ſe livrer à ce genre, je les bornerai auſſi à cette obſervation capitale: en vous chargeant d'exécuter des *décorations*, il s'agit peut-être moins de peindre que de penſer; car c'eſt le génie qui eſt principalement néceſſaire, pour que vous vous y montriez

artiſte diſtingué, & ſi vous en êtes doué, vous trouverez les mains & les ſecours dont vous aurez beſoin, dans un nombre de talens méchaniques, propres à vous aider dans cette partie de la peinture. Il eſt d'autant plus indifférent que vous ayez opéré vous-même; ou fait opérer ſous vos yeux & par vos ordres que les travaux de ce genre s'exécutent ſur des dimenſions ſi vaſtes, que vous ne pouvez ſuffire ſeul à les remplir. Servandoni faiſoit produire des chefs-d'œuvre d'illuſion à des hommes qui ne s'en doutoient pas; la plupart n'avoient aucune idée, en peignant un chaſſis ſous ſes ordres & ſous ſes yeux, de l'effet général de la machine dont ce chaſſis faiſoit partie. Tel eſt l'aſcendant du génie. (*Article de M.* WATELET).

On peut ajouter à cet article que le peintre de *décorations* théâtrales eſt obligé de réunir pluſieurs genres de talens. On a dit qu'il devoit bien connoître la perſpective linéale & aérienne, puiſque c'eſt ſur-tout par la perſpective qu'il peut faire illuſion. Souvent obligé de décorer les places & les édifices de ſtatues, il doit bien deſſiner la figure; car il ſeroit contraire à toutes les convenances d'orner un palais ou une ville de l'ancienne Grèce de ſtatues eſtropiées. Il faudroit même qu'il fût imiter le goût de l'antique, pour ne pas placer à Athènes des ſtatues mignardes & maniérées. Il doit peindre avec un talent égal l'architecture & le payſage, puiſque ce ſont des payſages & des bâtimens qui forment les décorations. Une couleur brillante, une bonne entente de clair-obſcur, l'art de ménager de belles maſſes d'ombres & de lumières ſont chez lui des qualités néceſſaires, puiſque ſon devoir eſt moins de parler à l'ame que de plaire aux yeux. Sa gloire eſt de courte durée ainſi que ſes œuvres: il faut donc qu'il ait les qualités qui décident promptement les ſuffrages, plutôt que celles qui ne gagnent l'eſtime qu'après avoir été murement appréciées par la réflexion. (L.)

DÉCORER. Ce terme embraſſe de la manière la plus étendue, dans ſa ſignification, tout ce qui appartient aux ornemens, aux embelliſſemens de toute eſpèce, qui peuvent ſe trouver dans les ouvrages des arts relatifs au deſſin, tels que la peinture, la ſculpture, l'architecture, &c.

On dit *décorer* une ville, un temple, un palais, un appartement, un vaſe, un livre, un meuble; on dit même au figuré *décorer* un homme. Je ne donnerai ici qu'une explication générale, & je me contenterai d'indiquer quelques principes applicables à un grand nombre d'objets.

Pour bien *décorer*, il faut avoir ſpécialement égard aux convenances qui embraſſent, non-ſeulement les relations les plus naturelles des choſes entre-elles, mais leurs rapports particuliers: il eſt néceſſaire d'avoir encore égard, mais d'une manière ſubordonnée, aux conventions établies, qui embraſſent à leur tour ce qu'on appelle les mœurs & les *uſages*.

Plus la manière dont on *décore* s'accordera avec les convenances & les conventions, plus les choſes ſeront ornées, *décorées* enfin conformément à la raiſon & au bun goût.

De ces principes, réſulte le ſoin de ſe rapprocher toujuurs de la ſimplicité, & d'éviter la complication ou la recherche, c'eſt-à-dire, le *maniéré*; la ſimplicité eſt plus convenable en tout à la raiſon, parce qu'elle écarte ce qui eſt ſuperflu, ainſi que ce qui pourroit nuire ou embarraſſer dans l'uſage qu'on doit faire des choſes.

Ces principes n'excluent pas l'élégance; car l'élegance elle-même exige qu'on n'ajoute pas aux objets qu'on *décore* ce qui leur ſeroit inutile, & les chargeruit mal-à-propos. Ces mêmes principes n'ont rien que de favorable aux Graces qu'on repréſente demi-nues, & qui, relativement aux objets inanimés, conſiſtent dans un choix de ce qui eſt plus fin & plus délicat dans les formes & dans le trait.

Enfin la ſimplicité n'exclud pas la variété, car la nature eſt à la fois ſimple & variée. Pour indiquer que les conſequences de ces principes s'étendent à peu-près à tout ce qui eſt ſuſceptible d'être *décoré*, je dirai à l'occaſion du premier objet de l'énumération que j'ai faite en commençant cet article, que plus la *décoration* d'une ville concourt à la commodité de ſes habitans, plus elle approche de la perfection qu'elle peut avoir; que plus les titres & les marques de diſtinction, dont on *décore* un homme, ſont accordés ſans prodigalité avec une juſte convenance au mérite ſimple, & ſans oſtentation, plus cet homme eſt véritablement bien *décoré*. (*Article de M.* WATELET).

DÉCOUPÉ. Un objet *découpé*, une figure *découpée*, un grouppe *découpé* ſont des manières de parler qui déſignent dans un ouvrage de peinture une lécherelſe de contours, ou bien une crudité de ton, par l'effet deſquelles un objet, une figure, un grouppe ſe détachent du fond du tableau plus qu'ils ne paroîtroient s'en détacher dans la nature.

Pour bien comprendre ce qui occaſionne principalement ce défaut, il eſt néceſſaire de ſe rappeller ou d'obſerver que, dans la nature éclairée, les objets ſe détachent bien à la vérité les uns des autres, ou les uns ſur les autres, par les variétés de couleur, par les oppoſitions de ton, & par celle des lumières & des ombres; mais que ces manières de ſe détacher ſont toujours adoucies & tendues harmonieuſes,

Digitized by Google

ſoit par l'effet général de l'air qui ſe trouve entre les objets & l'œil du ſpectateur, ſoit par la portion d'air qui circule près des contours, ſoit enfin par les reflets & les rejailliſſemens de tons & de lumières, au moyen deſquels chaque objet participe, ſur-tout à ſes extrémités, des jours & des couleurs qui l'avoiſinent.

En général, on peut dire que rien n'eſt tranchant dans les apparences colorées que la nature préſente à nos regards : les couleurs, les nuances, les teintes ſe joignent & s'uniſſent d'une manière douce qui ne bleſſe point l'organe de la vue.

Quant aux objets imités par l'artiſte, ils peuvent, comme je l'ai dit, paroître *découpés* & tranchans, ou par la ſéchereſſe de trait, ou par le contact peu ménagé de couleurs diſcordantes, & quelquefois difficiles à accorder, ou par des ombres trop prononcées, ou quelquefois encore par les changemens qui arrivent aux couleurs, changemens occaſionnés par leur nature phyſique & l'effet du tems.

Ce dernier accident peut être regardé à certains égards comme indépendant de l'artiſte ; mais il provient ſouvent auſſi du peu de ſoin qu'il met à bien choiſir & à bien employer ſes couleurs. Je vais reprendre avec plus de détail ces cauſes qui font paroître plus ordinairement dans un tableau certains objets *découpés*.

La ſéchereſſe du trait (la plus générale de de ces cauſes) provient ou d'une mauvaiſe habitude de deſſiner & de peindre, ou quelquefois auſſi du déſir qu'a l'artiſte de faire paroître la connoiſſance qu'il a des formes & des contours. S'il s'attache trop à ſe montrer deſſinateur exact, il ne ſe montre plus ni aſſez peintre, ni aſſez juſte obſervateur des effets du clair-obſcur & de l'harmonie.

En effet, s'il ſe conduiſoit d'après l'obſervation, il auroit remarqué que les traits qui déſignent le contour des formes du modèle qu'il imite, ſur quelque fond qu'il l'air placé, ſe prononcent, s'adouciſſent, ſe font voir ou diſparoiſſent, relativement à certains accidens & à certaines circonſtances. J'appelle accidens les différentes courbures du contour qui le font participer plus ou moins de la lumière & de l'ombre : j'appelle circonſtances les diverſes oppoſitions où ſe trouve ce contour avec les nuances du fond. Ces diverſes oppoſitions viennent ou des couleurs & des tons variés de ce fond, ou des objets qui s'y rencontrent. Cette obſervation eſt infiniment eſſentielle aux jeunes artiſtes qui commencent à deſſiner, & ſur-tout à peindre. C'eſt d'après elle qu'on peut & qu'on doit, en les inſtruiſant, leur démontrer les principes de ce qu'on appelle *légéreté du trait*, *juſteſſe de touche*, *contours reſſentis* ou *adoucis* ; enfin la ſcience qui fait imiter en deſſinant & en peignant, les contours & les formes des objets viſibles, tels qu'ils ſe montrent dans la nature.

Si les objets d'un tableau paroiſſent *découpés* par l'effet du rapprochement & du contact de certaines couleurs qui ſont trop tranchantes, c'eſt un défaut que le peintre peut éviter, & qui tient aux connoiſſances plus ou moins réfléchies de l'harmonie colorée. On peut penſer, & l'on dit quelquefois qu'il exiſte de l'inimitié entre certaines couleurs, comme on admet de l'antipathie entre certains objets ; quant aux couleurs, la nature ſait les rendre amies, & elle les réconcilie à nos yeux par l'effet du clair-obſcur, des reflets & de l'interpoſition de l'air.

L'imitation de ces moyens fait partie de la ſcience du peintre, & ſon art lui permet encore de haſarder quelquefois certaines ruptures de couleurs qui ôtent de celles qui ſont trop diſcordantes une crudité plus ſenſible dans le tableau que dans la nature, parce que le tableau ne peut jamais être auſſi nuancé qu'elle.

La troiſième cauſe qui fait paroître les objets d'un tableau *découpé* eſt l'obſcurité trop forte & trop égale des ombres. La nature des couleurs qu'on employe pour imiter l'ombre, contribue le plus ſouvent à ce défaut. Les bruns & les noirs dont ſe ſert le peintre *pouſſent* (pour me ſervir du langage de l'art) c'eſt-à-dire, deviennent de plus en plus *opaques* & *foncés*. Si, pour former ſes ombres, l'artiſte emploie certaines couleurs plus ſujettes à ce changement, le défaut s'accroît avec le tems, & les objets peints avec les couleurs claires qui ſe chargent moins, ou qui quelquefois s'affoibliſſent, deviennent plus *découpés* qu'ils ne l'auroient été ſans cette négligence : plus les couleurs que le peintre emploie ſeront à cet égard de mauvaiſe qualité, plus il doit craindre les mauvais effets qui peuvent en réſulter. La chymie pourroit & devroit s'occuper du perfectionnement des couleurs néceſſaires à la peinture ; mais au défaut de ce ſecours, le peintre doit choiſir au moins dans les couleurs connues celles qui ſont plus ſolides, c'eſt-à-dire, moins ſujettes à changer : il doit même eſtimer le degré des changemens inévitables, & ſur-tout ne pas *charger ſes ombres* qui acqueront avec le tems aſſez d'obſcurité ; il doit enfin ſe rendre propres les ſoins, & l'art de ceux d'entre les artiſtes dont les ouvrages ont gardé le plus long-tems leur accord.

Songez d'après ces notions, vous qui commencez à pratiquer l'art, que plus vous voudrez affecter d'être deſſinateurs corrects, en prononçant votre trait, & en *découpant*, pour ainſi dire, par-là vos figures, moins vous vous montrerez peintres. On priſe cette prétention dans un deſſin, & cependant il y en a qui,

bien que faits par de trés-habiles artiſtes, méritent d'être critiqués à cet égard : leur exemple eſt ſouvent dangereux.

Le peintre doit toujours avoir dans l'eſprit, même en deſſinant, de donner l'idée de l'air & du mouvement ; s'il eſt occupé ſans ceſſe de ces deux points importans, les figures qu'il peindra ne reſſembleront pas à des ſtatues, & ces objets ne ſeront pas *découpés* & tranchans.

Tout peintre qui, par une autre erreur, ſe fie à l'obſcurité des fonds & au tranchant des lumières & des ombres, pour faire *ſortir* ou pour dégager ſes figures, oublie qu'il peint, & penſe ſans doute qu'il ne fait que deſſiner avec des couleurs. (*Article de M.* WATELET.)

DEFAUT. (ſubſt. maſc.) Cet article n'eſt pas conſacré à l'énumération de tous les défauts qui peuvent ſouiller les ouvrages de l'art : il ſeroit trop long, & il ſera court.

Si le jeune artiſte ſe pique d'excuſer les défauts qu'on reprendra dans ſes ouvrages, il lui ſera facile de trouver des autorités. Il n'y a eu aucun maître, quelque grand qu'il ait été, il n'y a même eu aucun ouvrage de l'art, en particulier, qui n'ait eu des défauts ; & il n'y a aucun défaut qui ne ſe puiſſe trouver dans quelqu'ouvrage de l'art, qui d'ailleurs mérite de l'eſtime. Mais ſi le jeune artiſte veut autoriſer en lui la ſéchereſſe du pinceau par l'exemple d'un grand maître, la froideur de l'expreſſion par celui d'un autre, l'incorrection du deſſin par celui d'un troiſième, on pourra lui accorder qu'il poſsède en effet les parties repréhenſibles de ces grands maîtres ; mais on pourra lui prédire qu'il n'aura jamais les grandes qualités ſur leſquelles eſt fondée leur réputation.

Mais quand un ouvrage a de grandes beautés on pourra dire à l'artiſte jaloux, à l'amateur orgueilleux qui tentent de le dégrader, parce qu'ils y découvrent des défauts, que leurs obſervations marquent bien moins la ſagacité de leur goût que la malignité de leur cœur, puiſqu'ils admirent des ouvrages d'artiſtes qui ne ſont plus, quoiqu'ils offrent les mêmes défauts, & quelquefois des défauts plus grands encore.

Une dernière réflexion, c'eſt que les artiſtes modernes s'appliquent à-peu-près également aux différentes parties de l'art, que leur plus grand mal eſt peut-être de partager ainſi leurs facultés entre un trop grand nombre de qualités différentes, & qu'ils pêchent bien moins par la préſence des grands défauts, que par l'abſence des grandes beautés.

Il eſt un conſeil, dit Reynolds en s'adreſſant aux artiſtes, que je voudrois vous donner. Tournez votre attention du côté des parties les plus ſublimes de l'art. Si vous y parvenez, quoique vous ne puiſſiez les poſſéder toutes, vous aurez du moins un rang parmi ceux qui occupent les premières places. Conſolez-vous de ne pas poſſéder peut-être cent beautés inférieures, & de n'être pas des artiſtes parfaits. (*Article de M.* LEVESQUE).

DÉGÉNÉRATION *des arts*. On croiroit que les arts, tant qu'ils ſont cultivés & protégés, devroient faire toujours des progrès nouveaux, juſqu'à ce qu'ils fuſſent enfin parvenus à un dégré de perfection que les forces humaines ne puſſent ſurpaſſer. L'expérience prouve la fauſſeté de cette ſpéculation.

Les arts languiſſent plus ou moins long-tems dans l'enfance ; mais dès qu'ils ſont parvenus à l'âge de la force, ils ſe montrent dans toute leur énergie, & quoique dans la ſuite ils faſſent encore des acquiſitions en différentes parties, ils reſtent cependant au-deſſous d'eux-mêmes, au-deſſous de ce qu'ils ont été. C'eſt ainſi que l'homme dans la vieilleſſe a ſouvent des lumières qui lui manquoient dans la pleine maturité ; mais il n'a plus les mêmes talens : il poſsède plus, & ne ſait plus faire autant d'uſage de ce qu'il poſsède que lorſqu'il poſſédoit moins ; il amaſſe encore, mais il ne ſait plus employer.

Des peintres, même médiocres, ont quelques parties à un plus haut degré que Raphaël ; ils en ont même qui lui étoient inconnues ; mais ce ſont des parties inférieures, & il continue d'être le premier des peintres, parce qu'il a réuni à un plus haut degré qu'aucun de ſes ſucceſſeurs un plus grand nombre des parties capitales de ſon art.

La beauté, l'expreſſion, telles étoient les parties pour leſquelles Raphaël & le Pouſſin réuniſſoient toutes les facultés de leur ame, parce que ce ſont elles en effet qui conſtituent l'art. Ils ne donnoient pas la même attention aux autres parties, parce qu'elles ne conſtituent que le métier. Nous avons eu de meilleurs ouvriers ; jamais de ſi grands artiſtes.

Une des cauſes de cette *dégénération*, c'eſt que les artiſtes ont eu plus de vanité, mais moins de fierté : avec une ame moins haute, ils ne ſe ſont pas moins eſtimés eux-mêmes. Ils ont fondé leur orgueil ſur l'art qu'ils exerçoient, ſans penſer que, de cet art, ils n'avoient fait qu'un beau métier. Ils ont cru qu'il ſuffiſoit d'être peintre pour tenir un rang diſtingué entre les artiſtes ; & ils ont oublié que le peintre n'eſt qu'un ouvrier quand il n'eſt pas poëte, & que le poëte n'eſt lui-même qu'un artiſte inférieur, quand il ne cultive pas avec ſuccès la haute poéſie.

Des preſtiges de couleurs, des agencemens de compoſition, des effets impoſans de clair-obſcur, des mouvemens fougueux, des machines théâtrales ont étonné les amateurs, ont réuni leurs ſuffrages. Les idées des alléchemens

de l'art ont abſorbé l'idée du beau. Les artiſtes ont été ſéduits, corrompus par leurs juges. Ils ont regardé les moyens de plaire aux yeux comme le complément de leur art, & ſe ſont perſuadés qu'ils étoient aſſez grands parce qu'ils avoient un aſſez grand nombre d'admirateurs. Plaire aux yeux n'eſt que le moyen de l'art, parler à l'ame eſt ſa fin.

Le mal s'eſt augmenté quand, par le défaut d'expreſſions pour marquer les différens genres de ſuffrages que méritent les différens genres de talens, on a loué dans les mêmes termes des ſujets nobles & des bambochades, des ſcènes ſublimes & des ſcènes de taverne, les œuvres majeſtueuſes de l'école Romaine, & les œuvres ignobles de l'école Hollandoiſe. On ne s'eſt plus efforcé de chercher le grand, au riſque de n'y pas atteindre, parce qu'on pouvoit recevoir les mêmes applaudiſſemens en enduiſant d'une couleur brillante les ſujets les plus bas : on a négligé de parler à l'ame, quand on a vu qu'il ſuffiſoit d'éblouir les yeux. Enfin toutes les ſaines idées de l'art ſe ſont évanouies, quand le vulgaire de toutes les claſſes a préféré des repréſentations de villageois ivres, à la mort d'Eudamidas ou à celle de Germanicus, quand on a plus recherché le tableau d'un cabaret de Hollande, que celui de l'école d'Athenes.

Que deviendra l'idée de la poéſie, & la poéſie elle-même, quand on n'eſtimera pas moins un bouquet de Vadé ou un opéra bouffon que le Cinna de Corneille ou l'Athalie de Racine?

Louis XIV n'étoit pas un connoiſſeur en peinture, mais il étoit né pour ſentir le grand. *Qu'on m'ôte ces magots*, dit-il un jour, en voyant un tableau de Téniers. Ce qui, dans la nature, mérite à peine un regard, mérite-t-il d'être long-temps admiré ſur la toile dans un cabinet? mais cette repréſentation a exigé beaucoup d'art. Cela eſt vrai; mais pourquoi a-t-on abaiſſé l'art à cette repréſentation?

Téniers avoit un talent qui mérite des éloges: mais des hommes qui ſavent la force & la valeur des mots doivent-ils louer une fête villageoiſe dans les mêmes termes qu'ils employeroient pour louer un tableau du Pouſſin? Les tableaux de Téniers offrent des récréations innocentes & ſimples, & l'on ſe récrée ſoi-même en les regardant; mais doit-on louer des récréations comme des actions ſublimes, & les repréſentations des unes & des autres méritent-elles les mêmes éloges? Je n'exclus aucun genre, mais je voudrois les claſſer.

L'art n'étoit que dégénéré; des artiſtes ſans pudeur l'ont dégradé. De vils *pornographes*, dignes de décorer les réduits de la ſale débauche, ont fait de leur art un métier infâme, l'ont rendu un inſtrument de corruption, & n'ont pas craint d'expoſer aux regards du public les ſcènes impures dont ils étoient dignes d'être les témoins.

Il eſt toujours reſté des artiſtes qui, au mépris de leur intérêt, ſe ſont conſacrés au grand genre. Si aucun d'eux ne s'eſt élevé à la gloire de Raphaël & des anciens artiſtes qui ſe ſont fait un grand nom, c'eſt qu'au milieu de la foule des productions de l'art, au lieu de conſidérer l'art lui-même, ils n'ont conſidéré que des ouvrages d'artiſtes. Sans ſavoir ſe fixer, ils ſe ſont donné un trop grand nombre de maîtres, ſe propoſant pour objets de leurs études tantôt l'antique, tantôt Michel-Ange & Raphaël, tantôt les Carraches & le Dominiquin, tantôt le Titien & Paul-Véronèſe, tantôt Rubens & Vandik, cherchant à ſe faire une manière de tant de manières différentes, & à réduire à un ſeul principe tant de principes oppoſés. Ces études inconſtantes ſont plutôt des diſtractions que de véritables études. On s'enthouſiaſme aujourd'hui pour un maître, demain pour un autre, tandis qu'il faudroit n'avoir qu'un ſeul enthouſiaſme, celui de la beauté. On veut penſer comme Raphaël, deſſiner comme le Dominiquin, s'identifier la grace du Correge, la fierté de Michel-Ange, obſerver les convenances comme le Pouſſin, compoſer comme Paul-Véronèſe, colorer comme le Titien: chacune de ces volontés ſuffiroit pour occuper une ame toute entière. On ne parvient qu'à des qualités médiocres quand on cherche à la fois tant de perfections; on n'eſt pas ſoi-même quand on ſe propoſe tant de modèles.

Il faut ſe faire une idée de la beauté, & réunir toutes les facultés de ſon ame à repréſenter cette idée par le moyen de l'art. Sur-tout le métier doit toujours être ſubordonné au génie. Le pinceau & la couleur font le bon ouvrier; l'expreſſif & le beau ſont le peintre. On n'a pas même encore la première idée qui conduit au grand, quand on confond un tableau bien peint, bien coloré, bien diſpoſé, avec l'ouvrage rare qui mérite pas excellence le nom de beau tableau. (*Article de M.* LEVESQUE.)

DEGRADATION. La *dégradation* des couleurs & des lumières, eſt le grand moyen qu'employe l'art de la peinture, lorſqu'il imite les objets viſibles, pour feindre le relief qu'ont ces objets dans la nature, pour marquer les diſtances qui les ſéparent, pour indiquer les plans ſur leſquels ils ſe trouvent placés, & enfin pour donner l'idée de l'air même qui les environne, & qui, bien qu'inviſible, en modifie ſenſiblement les apparences.

Tout ce qui parvient à notre vue nous offre des combinaiſons ſans nombre de couleurs nuancées, c'eſt-à-dire, *des gradations & des dégradations* infinies, de teintes, de couleurs

& de nuances, de jours & d'ombres. Les loix & le procédé de la lumière, exigent qu'il n'y ait véritablement dans un objet eclaire, qu'un point où cette lumière frappe plus directement ; en partant de ce point, la lumière, ainſi que la couleur qui reçoit d'elle ſes modifications, ſe dégradent ou ſe graduent en raiſon des plans, mais par des progreſſions multipliées & ſi inappréciables à notre organe viſuel, que les regards les plus attentifs & les plus perçans ne peuvent fixer les limites de chacune d'elles.

Les peintres occupés à les obſerver, parviennent inſenſiblement à les diſtinguer, non pas avec une préciſion géométrique, ce qui eſt impoſſible ; mais aſſez ſenſiblement pour les imiter, autant que l'art l'exige & le comporte.

Mais ceux qui ne s'exercent pas autant qu'eux, n'en ont qu'une idée vague, & ne diſtinguent réellement que les differences très-marquées de ces progreſſions. On peut obſerver à cette occaſion que l'uſage que nous faiſons communément de nos organes & de nos ſens, eſt pour le plus grand nombre l'ouvrage de l'inſtinct, & que l'uſage perfectionné par l'obſervation, & ſur-tout par la comparaiſon, méditée & raiſonnée, exige que nous ſoyons conduits à cette obſervation attentive par quelqu'occupation qui nous la rende néceſſaire & nous en faſſe contracter l'habitude. Il paroîtra ſans doute extraordinaire à ceux qui n'ont pas réfléchi ſur ce ſujet, de me voir avancer que la plus grande partie des hommes ne ſavent ni voir, ni entendre, encore moins toucher, goûter & ſentir.

Ils adopteront cette vérité, s'ils voyent avec diſcernement opérer un peintre ; s'ils ſont témoins de la fineſſe avec laquelle un habile Muſicien diſtingue un comma, c'eſt-à-dire, une nuance preſqu'inappréciable d'un ſon ; enfin, ils n'auront plus de doute ſur mon aſſertion, s'ils obſervent les ſecours qu'un aveugle tire de ſon tact, le fin gourmet de ſon palais & le voluptueux Aſiatique, amateur des parfums, des organes de ſon odorat. Si l'on paſſe un moment des organes phyſiques de nos ſens aux organes intellectuels, c'eſt-à-dire, aux facultés de notre eſprit, on verra combien l'homme common (ce qui embraſſe la plus nombreuſe partie des ſociétés, même les plus inſtruites), eſt loin de jouir de la perfection dont eſt ſuſceptible ſon intelligence. J'appelle ici perfection d'intelligence, celle que chaque individu pourroit acquérir par l'habitude.

Chacun de nos ſens (pour revenir à mon ſujet), a donc ſon uſage d'inſtinct, ou uſage commun, & ſon uſage perfectionné.

Le peintre coloriſte exerce & perfectionne le ſens de ſa vue, c'eſt-à-dire, qu'il obſerve & compare, & peu-à-peu ſes yeux s'ouvrent, pour ainſi dire : il diſtingue enfin aſſez pour établir des diviſions de nuances dans les progreſſions des lumières & des couleurs. Celui qui eſt plus propre à ce perfectionnement de ſes organes, devenu beaucoup plus clair-voyant qu'on ne l'eſt ordinairement, croit avoir penétré le ſecret de la nature ; mais combien il en eſt encore loin ! car s'il employe les ſecours que peuvent lui fournir les verres convexes, il apperçoit auſſi-tôt un auſſi grand nombre de nouvelles diviſions à faire qu'il en a déjà faites, & il doit finir par penſer que l'homme ſuppoſe le plus ſouvent à la nature des marches qu'elle ne ſuit point, & que les diviſions ſont des ſecours que notre foibleſſe nous ſuggère lorſque nous nous efforçons à connoître & à ſuivre nous-mêmes cette nature qui unit tout, ſepare tout, qui n'a point de nomenclature, de graduation marquée, de ſéparations ſenſibles. Nous ſommes enfin, à ces égards, comme le géomètre qui ſuppoſe le cercle une figure compoſée d'une infinité de côtés, pour parvenir à des approximations de meſures qu'il deſire ſe procurer, ſans pouvoir arriver à une évaluation préciſe.

Les *dégradations* de la lumière, de l'ombre qui en eſt la privation, & des couleurs, eſt donc en effet progreſſive à l'infini, ſans diviſions. Si le peintre y établit des diviſions, c'eſt qu'il ne peut procéder autrement. Plus il les multiplie méthodiquement, d'après le foyer du jour & les plans, plus il approche de l'imitation vraie du relief des corps. (*Article de M.* WATELET.)

DEGRÉ, (ſubſt. maſc.) *Il n'eſt point de degré du médiocre au pire*, a dit Boileau, en parlant de l'art des vers. C'eſt qu'un art dont le but eſt de plaire ne remplit point ce but s'il n'eſt exercé qu'avec un talent médiocre. Le public a confirmé l'arrêt ſévère prononcé par Boileau ; il ne lit plus que les vers des grands poëtes. De la foule innombrable d'écrivains en vers que la France a produits dans le dernier ſiècle, il n'en eſt guères reſté plus de ſix qui conſervent des lecteurs.

Le même jugement ſembleroit devoir s'étendre ſur les ouvrages de peinture : mais comme le luxe donne la qualité d'utiles à bien des objets ſuperflus, & que les tableaux ont l'utilité de meubler des appartemens, on a jugé moins ſévèrement les tableaux que les vers. Un poëme médiocre n'a pas l'utilité conventionelle d'être regardé comme un meuble, & ne pare pas un ſallon comme un médiocre tableau. Ajoutez que tout homme qui ſait un peu ſa langue a les premiers élémens de la connoiſſance des vers, & que peu d'hommes ont les premiers élémens

élémens de la connoiſſance de la peinture. Ainſi, faute de juges, des tableaux médiocres ſont mis au nombre des excellens tableaux, & le propriétaire a la ſatisfaction de les regarder & de les faire regarder à bien d'autres comme des chefs-d'œuvre. Mais comme un livre n'eſt pas d'un grand prix, que la multiplicité des exemplaires lui ôte le mérite de la rareté, & qu'il a un grand nombre de juges, la vanité de celui qui le poſsède eſt plus intéreſſée à le juger ſévèrement qu'à le prôner comme un chef-d'œuvre. Le propriétaire d'un tableau cherche à en relever toutes les beautés véritables ou imaginaires, pour prouver qu'il a un meuble de prix; le propriétaire d'un livre cherche à en faire remarquer les défauts, pour prouver qu'il eſt homme d'un goût délicat.

Cependant, ſi l'on conſidère le petit nombre de peintres dont les noms ſont connus des hommes qui ne font pas en quelque ſorte un métier de connoître les noms & la manière de tous les artiſtes, on avouera qu'il en eſt de la peinture comme de la poéſie, & que, dans ces deux genres de talens, le médiocre ainſi que le pire eſt conſacré à l'obſcurité.

Pour décider cette queſtion, c'eſt la voix publique qu'il faut conſulter, & non la voix d'un petit nombre de curieux qui ſe piquent de connoître, au moins par leurs noms, ou tous les peintres ou tous les poëtes.

Il a paru dans le ſiècle dernier un grand nombre de peintres d'hiſtoire qui ne manquoient pas de talent. Il n'en eſt guère que trois dont les noms ſoient connus aujourd'hui de ce qu'on peut appeller le public : ajoutez encore à-peu-près le même nombre qui eſt connu des hommes qui aiment particulièrement les arts : le reſte ſeroit oublié s'il n'y avoit pas des gens qui mettent de l'importance à connoître la nomenclature pittoreſque, comme il y en a qui ſe piquent de poſſéder la nomenclature bibliographique.

Le ſiècle où nous vivons a produit encore plus de peintres que le ſiècle dernier; il ne parviendra peut-être pas un plus grand nombre de leurs noms au ſiècle futur.

Je ne crois pas que cette obſervation ſoit inutile; elle doit engager les artiſtes, amis de la gloire, à ne pas ſe contenter de cette médiocrité de talent qui leur procureroit un rang eſtimable entre leurs contemporains. Ce n'eſt qu'en s'élevant au-deſſus de leurs émules qu'ils ſauveront leurs noms de l'oubli. Qu'ils ſachent qu'un bon peintre n'eſt qu'un artiſte eſtimable, & que les grands peintres ſeuls intéreſſeront la poſtérité. De fort bons peintres décoroient les palais du monarque, les hôtels des grands, & les murs de nos temples ſous le règne de Louis XIV : mais ce ne ſont plus que les noms du Pouſſin, de Leſueur, de le Brun que nous prononçons avec reſpect. (*Article de M.* LEVESQUE.)

DÉLICATESSE, (ſubſt. fém.) La *délicateſſe*, dans ſon acception propre, eſt oppoſée à la force : un enfant *délicat* eſt le contraire d'un enfant robuſte. On dit, en parlant d'une étoffe, que les couleurs en ſont *delicates*, pour faire entendre qu'elles doivent ſe paſſer aiſément : une fleur *délicate* eſt celle qu'on ne peut toucher ſans la flétrir; une plante *délicate* eſt celle dont la foibleſſe ne peut réſiſter à la moindre intempérie.

Les mots *délicat*, *délicateſſe*, en paſſant dans la langue des arts, ont conſervé leur première ſignification. Ainſi, dans les arts, la *délicateſſe* exclut la force & la grandeur. Ce ſeroit faire un bien mauvais éloge d'un plafond, d'un tableau d'autel que de dire qu'ils ſont peints *délicatement*.

Mais la *délicateſſe*, peut convenir à une miniature, à un petit tableau, qui doit être conſidéré de fort près, & dans lequel l'auteur s'eſt propoſé de plaire par un *pinceau délicat*. On loue un tableau de fleurs, en diſant qu'il eſt peint *délicatement*, que la touche en eſt *délicate* : dans ce genre, le mérite de l'auteur eſt d'exprimer la *délicateſſe* des objets qu'il repréſente.

Le *ſoigné* n'eſt pas toujours *délicat*; mais le *délicat* eſt toujours *ſoigné*.

On peut dire en parlant d'une affection douce & agréable, que le peintre l'a *délicatement exprimée*.

Quant aux genres qui exigent des qualités bien différentes de la *délicateſſe*, on a dit avec raiſon, dans la première Encyclopédie, que le *délicat* eſt une façon de peindre & de deſſiner qui approche du meſquin, ſans qu'on puiſſe cependant lui reprocher ce vice (*Article de M.* LEVESQUE.)

DEMI-TEINTE. Ce terme de l'art, compoſé de deux mots, s'explique de lui-même, quant à ſon ſens le plus général; mais pour en donner une idée plus préciſe, il eſt néceſſaire d'entrer dans quelques détails.

Chaque couleur peut ſe diviſer en *nuances*, ou *teintes*, & les *teintes* ſe peuvent ſubdiviſer encore : mais le ſens du mot *demi-teinte* ne doit pas être pris à la lettre; car toutes les couleurs peuvent être modifiées ou rompues dans diverſes proportions, & toutes les *teintes* peuvent, ſuivant l'emploi qu'en fait l'artiſte, prendre le nom de *demi-teintes* lorſqu'elles ſervent dans l'harmonie du tableau de paſſage d'un ton à un autre.

Ainſi quelques ouvrages de peinture qu'on appelle *heurtés*, offrent ſouvent certaines *couleurs entières*, qui y tiennent lieu de *demi-*

teintes ou de paſſages, mais l'effet en doit être regardé de loin.

Tout *paſſage* ou liaiſon entre deux couleurs qui ſembleroient *dures*, ſi elles ſe touchoient, a donc le droit d'être nommé *demi teinte*, parce qu'il en produit l'effet.

On peut ſentir combien, ſi l'on haſardoit, ne connoiſſant que ſuperficiellement les arts, de rapprocher les demi-tons de la muſique des *demi-teintes* de la peinture, combien, dis-je, les idées qu'on donneroit ſeroient peu exactes. Je ne puis me refuſer d'obſerver, autant que j'en trouve l'occaſion, qu'il n'eſt que trop commun aujourd'hui d'employer ces rapprochemens, non-ſeulement des différens arts entr'eux, mais des idées morales & politiques avec les expreſſions & les idées des ſciences plus difficiles encore à appliquer avec juſteſſe, parce qu'il faut plus d'étude pour s'inſtruire de la plupart des ſciences, que pour avoir quelques connoiſſances raiſonnables des arts.

Pour revenir au terme qui fait le ſujet de cet article; plus un ouvrage de peinture eſt ſoigné, ou plus il eſt deſtiné à être vu de près, & plus le mot *demi-teinte* ſe rapproche de ſa ſignification littérale, car les dégradations étant multipliées d'une manière beaucoup plus approchante de celle qu'offre la nature, chaque couleur change de nuance, en faiſant avec ſes voiſines des partages & des mélanges gradués, par l'effet des plans & du plus ou moins d'éloignement de la lumière.

Mais, pour ſe former une idée préciſe de ces effets, obſervez avec attention, & s'il ſe peut, en compagnie d'un peintre, un corps *coloré* qui ſoit rond; la *lumière*, en éclairant les *points* ſur leſquels ſon *incidence* ſera plus directe, donnera à la couleur de ce corps toute la *valeur* dont elle eſt ſuſceptible; enſuite cette lumière gliſſant ſur les plans voiſins, par une *incidence oblique*, fera paroître la couleur d'une autre *nuance*: plus loin cette *nuance* ſera *teintée* & à demi altérée par la privation plus ſenſible d'une partie de la lumière. Alors cette modification annoncera l'ombre qui la ſuit, & après l'ombre, le corps rond qui, en courbant toujours ſa ſurface, eſt enfin près d'échapper à la vue, recevra les rejailliſſemens des couleurs & des lumières voiſines, dont l'effet ſera une autre ſorte de *demi-teinte*, qu'on appelle *reflet*.

Voilà l'ordre général dans lequel ſe préſentent à la vue les *couleurs*, les *nuances*, les *teintes*, les *demi teintes*, les *ombres* & les *reflets* dans tous les objets dont les ſurfaces ne ſont pas abſolument planes. Mais on conçoit que cet ordre, d'autant plus exact, que le corps eſt parfaitement rond, eſt auſſi continuellement varié, modifié, interrompu dans les corps dont les ſurfaces ſe trouvent irrégulières par leurs formes & par leurs plans. On conçoit encore, ſi l'on garde quelque ſouvenir de l'article *clair-obſcur*, que les moyens qui lui ſont propres & ceux qu'offrent les *demi-teintes* ont entr'eux un très-grand rapport. Auſſi ne parvient-on pas à l'harmonie, ſans avoir une connoiſſance approfondie de l'emploi qu'il faut faire, & des *demi teintes*, & de la magie du *clair-obſcur*. Des explications que je viens de donner, réſulte cet important précepte pour les jeunes élèves.

« Obſervez la nature toujours avec une in-
» tention particulièrement relative à quel-
» qu'une des parties conſtitutionnelles de votre
» art, & rappellez bien alors à votre idée tout
» ce qui appartient à la partie qui vous oc-
» cupe. Si c'eſt *l'harmonie*, forcez votre at-
» tention à embraſſer enſemble l'effet des *demi-*
» *teintes*, des *reflets*, du *clair-obſcur* gén.ral
» d'une maſſe d'objets, & de ces mêmes par-
» ties ſubordonnées dans chacun des objets
» particuliers qui forment la maſſe. (*Article*
» *de M.* WATELET.)

DESSIN, (ſubſt. maſc.) Le mot *deſſin*, regardé comme terme de l'art de peinture, fait entendre deux choſes: il ſignifie en premier lieu la production qu'un artiſte met au jour avec le ſecours du crayon de quelqu'eſpèce qu'il ſoit, ou de la plume.

Dans une ſignification plus étendue, il veut dire en général l'art d'imiter, par des traits, les formes, & ſur-tout les contours que les objets préſentent à nos yeux.

C'eſt dans ce dernier ſens qu'on employe le mot *deſſin*, lorſqu'on dit que le *deſſin* eſt une des parties principales de la peinture, ou plutôt que l'art de la peinture ne peut avoir lieu ſans l'art du *deſſin*.

Il s'eſt élevé dans pluſieurs tems des diſputes aſſez vives, dans leſquelles il s'agiſſoit de fixer lequel eſt plus eſſentiel à la peinture, du *deſſin* ou du *coloris*. On ſentira facilement que ceux qui étoient plus ſenſibles au charme de la couleur, qu'à celui du *deſſin*, ou qui étoient amis ou diſciples d'un *peintre-coloriſte*, donnoient la préférence à cette partie brillante de l'art de peindre, tandis que ceux qui étoient affectés diverſement, ou dans des circonſtances différentes, ſoutenoient le parti contraire.

Que pouvoit il arriver de ces combats d'opinions mal fondées? Ce qui réſulte ſi fréquemment des diſcuſſions qu'élève la partialité ou la ſubtilité de l'eſprit, abus de cette faculté qui ſujette à ſe tromper & à tromper, ſert rarement au progrès des arts, & à l'utilité générale. Pour revenir à la diſpute dont il s'agit, & pour la réduire à ſa juſte valeur, il ſuffit d'enviſager que l'imitation de la nature viſible qui

Digitized by Google

eſt le but de la peinture, unit indiſſolublement l'imitation des formes des objets & l'imitation de leur couleur. Vouloir décider d'une manière abſtraite quelle eſt de ces deux parties la plus eſſentielle à l'art, eſt la même choſe que de vouloir decider ſi c'eſt l'ame ou le corps de l'homme qui eſt le plus eſſentiel à ſon exiſtence.

Pour parvenir à bien deſſiner, il faut avoir de la juſteſſe dans les organes qu'on employe & les furmer par l'exercice & l'habitude, c'eſt-à-diro, en deſſinant très-fréquemment.

C'eſt par le *deſſin* qu'on commence à s'initier dans les myſtères de la peinture; & ceux qui s'y deſtinent, ou qu'on y dévoue, commencent & doivent commencer à deſſiner dès leur première jeuneſſe, parce qu'alors la main docile acquiert plus aiſément la ſoupleſſe & les différens mouvemens qu'exige ce genre de travail. L'uſage a établi une méthode de procédés que je dois expoſer.

Les premiers eſſais ſe bornent à tracer des lignes paralleles en tout ſens avec un crayon, qui, le plus ordinairement, eſt un morceau de ſanguine, c'eſt-à-dire, d'une pierre rouge, aſſez tendre pour être taillée en pointe, & qu'on enchaſſe dans un porte-crayon. Ce porte-crayon, long d'environ un demi-pied, eſt un tuyau ou tube de cuivre, à-peu-près gros comme une forte plume. Il eſt fendu par les deux bouts de la longueur d'un pouce & demi, pour qu'il puiſſe plus aiſément recevoir en s'accroiſſant, autant qu'il eſt beſoin, le crayon qu'on y inſère. Lorſqu'on a inſéré le crayon dans le tube, ou porte-crayon, on l'y arrête au moyen d'un anneau qui, à chaque bout, gliſſant le long du porte-crayon, vient ſerrer les parties fendues qui embraſſent le crayon.

Lorſque le porte-crayon eſt armé du morceau de ſanguine, ou de quelqu'autre matière propre à tracer, on aiguiſe une dernière fois avec un canif le crayon qu'on eſt prêt à mettre en uſage: après quoi l'on poſe dans ſes doigts le porte-crayon comme on tient une plume, à cela près que les doigts qui tiennent le porte-crayon ſont placés vers le milieu de ſa longueur, au lieu que pour écrire on tient la plume vers ſon extrémité taillee. Une autre différence, c'eſt qu'on tient la plume avec les trois premiers doigts étendus, & que pour deſſiner on tient le porte-crayon de deux doigts ſeulement, & que le doigt du milieu fait une courbure pour le ſoutenir.

Il faut obſerver encore que les traits qu'on ſe propoſe de former étant aſſez ordinairement de plus grande dimenſion que les lettres, on ne doit pas ſe borner à ce que peut donner d'étendue au crayon le développement des jointures des doigts, en ſuppoſant le poignet arrêté; mais qu'il faut que le poignet, devenu lui-même ſouple & mobile, gliſſe ſur le papier, & parcoure, en ſe portant de côté & d'autre ſans roideur, l'étendue des traits qu'on ſe propoſe de former. Cette manière de ſe ſervir du porte-crayon, eſt d'autant plus eſſentielle, que l'on doit avoir grand ſoin de commencer par copier des *deſſins*, dont la grandeur des contours & des hachûres développent la main.

Les premiers *deſſins* qu'on fait imiter au jeune élève ſont ordinairement ou doivent être, autant qu'il eſt poſſible, ceux qu'un habile maître a faits lui-même d'après nature, ſoit pour ſon étude, ſoit avec le but de les faire ſervir de modèles à ceux qu'il inſtruit.

On doit faire deſſiner chaque partie du corps au jeune deſſinateur pendant long-tems, avant de lui permettre de deſſiner une figure entière. Il faut le plier à deſſiner ces parties dans de grandes dimenſions, & tout au moins de grandeur naturelle; premièrement, pour qu'il en connoiſſe mieux les formes & les détails, ſecondement, pour l'habituer à imiter la nature telle qu'on la voit.

Après avoir long-tems deſſiné pluſieurs parties, telles que des nez, des yeux, des oreilles, des bouches, ſous tous les aſpects dont ces parties ſont ſuſceptibles, on fait deſſiner à l'élève une tête entière, & cette étude qui réunit dans un enſemble les parties ſur leſquelles l'élève s'eſt déjà exercé, doit faire ſon occupation journalière & habituelle, juſqu'à ce qu'enfin il parvienne à copier facilement & juſte tous les *deſſins* de ce genre qu'on lui donne pour modèles. C'eſt pendant qu'il eſt occupé de cette étude que je ſouhaiterois qu'il pût lire une ſorte de catéchiſme court, bien clair, qui lui donnât des idées ſimples & juſtes de ce qu'il entreprend, c'eſt-à-dire de ce qu'eſt le *relief*; de l'exiſtence néceſſaire des *ombres*, lorſque le *relief* eſt éclairé; de la relation qu'ont les hachures avec ces *ombres*, & que les *traits* ont avec la forme ou *figure* des objets; de la relation enfin qu'a la *touche* avec les *accidens* du *trait* qui, ſelon ſes courbures ou directions, eſt tantôt éclairé, tantôt dans l'ombre & plus ou moins, ſuivant ſa poſition, relativement à la lumière.

Il faudroit joindre à ces moyens d'inſtruction, celui de faire copier à l'élève le *deſſin* anatomique de la tête qu'il imite, dans la même proportion que cette tête, pour que le *deſſinateur* s'habituât, comme machinalement, à ne pas deſſiner l'extérieur, ſans avoir préſente l'idée de ce qui ſe trouve ſous la première ſurface.

Ce ſont les os qui décident en grande partie, & tout au moins d'une manière préciſe, les formes extérieures. Lorſqu'on connoît bien la ſtructure des os, leurs plans, leurs charnières, la manière dont ils ſe meuvent, on eſt bien

plus sûr de représenter les parties qui les couvrent avec le caractère qu'elles doivent avoir. La connoissance des muscles qui se trouvent sous la peau, formeroit la suite de ce système d'études, & ces premiers rudimens devroient, sans y fixer de terme, s'entremêler sans cesse avec les études diverses des jeunes artistes, d'autant que je suis très-persuadé, par théorie & par pratique, que l'observation habituelle de l'ostéologie & de la myologie influe infiniment sur la sûreté, & sur la correction du *dessin*.

C'est ainsi qu'il seroit important, pour former l'intelligence d'un enfant, de l'habituer à avoir des idées démontrées des objets sur lesquels il attache ses regards, ou dont on l'occupe dans ses premières années. Il s'agit pour cela de mettre méthodiquement sous ses yeux les parties de ces objets, en les décomposant, & en les recomposant, ou les leur faisant recomposer.

Comme il y a trop de différence entre copier servilement ce qui est dessiné, & imiter, en dessinant, un objet réel, sur-tout un objet animé, on a établi un moyen intermédiaire, qui sert à l'élève pour passer de ce qui est le moins difficile à ce qui l'est le plus.

Ce moyen est de faire dessiner l'élève, d'après des imitations en relief de parties, & enfin de figures entières. Ce second ordre d'étude s'appelle *dessiner d'après la bosse*. La *bosse* est le plus ordinairement une imitation modelée en terre ou moulée en plâtre. Ce sont les modèles de cette dernière espèce qui sont le plus en usage, parce qu'ils s'acquièrent à moins de frais, & qu'il s'en trouve un grand nombre de moulés sur de bons originaux, quelquefois même sur la nature, telles que des mains, des bras, des pieds & des jambes.

Ces objets qui ont le même *relief* que la nature, & qui sont privés de mouvement, se montrent toujours sous le même aspect à l'élève qui se fixe à un point de vue. Alors il les dessine sans inquiétude, & peut mettre à cette étude tout le tems qui lui convient. Pour augmenter cette facilité, la *bosse* doit être placée & éclairée convenablement. Si la *bosse* est une tête de grandeur naturelle, il est mieux qu'elle soit posée de manière que les yeux de cette tête se trouvent de niveau avec ceux du dessinateur, au moment qu'il la fixe & l'observe pour la dessiner. Il faut encore que cet objet soit placé de façon que le dessinateur qui se pose vis-à-vis, reçoive sur son papier le jour de gauche à droite. Sans cela, la main qui dessine porteroit ombre sur les traits qu'elle voudroit former; enfin, il est très-utile que ce modèle ou bosse soit éclairé convenablement, c'est-à-dire, premièrement d'un seul jour; secondement, d'un jour qui ne soit pas trop étendu, pour que les rayons, moins vagues & plus rassemblés, décident les lumières & les ombres. Enfin, ce jour doit tomber plutôt d'en haut que venir d'en bas, c'est-à-dire, que l'on doit faire ensorte que l'ouverture ou la partie de la fenêtre, d'où le jour est introduit, soit fermée ou garantie jusqu'au-dessus du modèle, ou si l'on se sert de la lumière d'une lampe, que cette lumière soit placée sur le côté gauche de la bosse, & à une certaine élévation.

Je dis à une certaine élévation, parce que si la lumière étoit trop élevée, les ombres se prolongeroient trop de haut en bas, & pourroient embarrasser par des projections extraordinaires le *dessinateur*. Cet inconvénient fera aisément supposer les inconvéniens contraires, & l'on sentira que tant qu'il est question de faciliter les premières études, il faut choisir dans les effets de clair-obscur de la bosse qu'on donne à imiter, ceux qui n'offrent point de singularités embarrassantes, & qui font mieux valoir les formes.

Je n'insisterai pas autant sur la prolongation de l'étude de la bosse que j'ai fait sur la première espèce d'étude dont j'ai parlé, parce que l'étude de la bosse ne doit servir, comme je l'ai dit, que de passage à celle de la nature, par plusieurs raisons, dont je vais exposer les plus essentielles.

Le jeune élève qui n'en peut connoître les inconvéniens, peut en emprunter un style sec & froid; car ce modèle qui a tout le relief & les formes de la nature animée, & qui cependant est privé de tout mouvement, fait naître machinalement & entretient dans l'esprit des commençans, une idée d'immubilité bien contraire à celle qu'il doit prendre pour ne la quitter jamais, puisque le dessinateur & le peintre ne doivent jamais séparer de l'idée d'un corps humain celle de l'esprit qui l'anime.

L'étude trop fréquente, ou du moins trop prolongée de la bosse, peut donc avoir des inconvéniens & le maître doit faire passer le jeune élève *dessinateur*, le plutôt qu'il sera possible, à l'imitation de la nature; alors il doit recommencer à l'étudier dans le même ordre qu'il a déjà suivi.

Il dessinera donc chaque partie sur la nature même; il la comparera avec les *dessins* de ses maîtres, avec ceux qu'il a copiés, avec les *dessins* anatomiques qui lui ont donné les premières notions des os; enfin avec la bosse, pour mieux sentir la perfection que la nature a toujours sur elle. Il mettra ensemble une tête; il la considérera sous divers aspects, l'imitera dans tous les sens; ensuite, allant ainsi par degrés, & enchaînant bien l'une à l'autre par ordre toutes les notions qu'il a acquises, il parviendra enfin à dessiner une figure entière,

Digitized by Google

& donnera à cette figure le caractère que doit avoir une figure animée.

C'eſt alors que les obſervations ſur la partie mobile de l'anatomie, c'eſt-à-dire, la connoiſſance des muſcles & des jointures, lui devient de plus en plus néceſſaire; car je ne ſaurois trop repeter, dans un tems où l'on ſe relâche ſur cet objet important, que la comparaiſon habituelle de la charpente avec l'édifice, des os avec l'apparence de ces os, des muſcles de la première & de la ſeconde couche avec les effets qu'ils produiſent extérieurement, ſoit dans leur état tranquille, ſoit lorſqu'ils ſont mis en action par le ſimple mouvement ou par les paſſions; que ces études, dis-je, ſont le fondement de l'art de *deſſiner* & de l'art de peindre. Lorſque l'artiſte ſera parvenu à bien *deſſiner* un figure nue, il s'étudiera à la draper, & la même attention qu'on lui a fait avoir de ne jamais *deſſiner* la peau, ſans ſe repreſenter ce qui eſt deſſous, lui preſcrira l'obligation de ne jamais *deſſiner* une draperie, ſans avoir, pour ainſi-dire, ſous les yeux, les parties du corps qu'elle couvre ou qu'elle enveloppe. L'élève que je haſarde de conduire paſſera enfin à aſſembler pluſieurs objets, pluſieurs corps, c'eſt-à-dire, à les groupper, à les compoſer; & c'eſt alors qu'après avoir paſſé par une route difficile, il commencera à appercevoir, s'il raiſonne ſur ſon art ou s'il eſt bien inſtruit, l'immenſe carrière qu'il a à parcourir, c'eſt-à-dire, les loix auxquelles l'aſſervit le clair-obſcur, l'harmonie colorée, l'unité de compoſition & d'intérêt; enfin l'expreſſion qui, fondée ſur une étude continuelle de la nature ſpirituelle, exige le ſecours du génie.

Ce n'eſt plus ici le lieu de continuer cette inſtruction qui deviendroit trop étendue, & qui embraſſeroit les parties de l'art auxquelles l'ordre alphabétique aſſigne d'autres places. Je reviendrai donc ſur mes pas avec le jeune *deſſinateur*, pour lui communiquer encore quelques obſervations qui tiennent aux premières notions.

Je viens de faire enviſager juſqu'ici le *deſſin* comme ayant pour but d'imiter les contours & les formes du corps humain, parce que c'eſt en effet dans l'art de la peinture ſon objet le plus noble, le plus difficile & le plus intéreſſant; que d'ailleurs celui qui le remplit ſe trouve avoir acquis une facilité extrême à imiter les autres objets: cependant pluſieurs de ces autres objets demandent des études particulières, & une habitude acquiſe pour les repréſenter avec juſteſſe.

Les animaux exigent un ſoin particulier ſi l'on veut parvenir à les *deſſiner* correctement, avec la grace & le caractere particulier dont chacun d'eux eſt ſuſceptible. Ce ſont des êtres animés, ſujets à des paſſions, & capables de mouvemens, variés à l'infini. Les parties dont ils ſont compoſés diffèrent des nôtres par les formes, par les proportions, par les jointures, par les articulations. Il eſt donc néceſſaire qu'un *deſſinateur* faſſe ſur eux des études, & ſur-tout d'après ceux des animaux qui ſe trouvent plus ordinairement liés avec les uſages & les actions ordinaires des hommes, ou avec les objets qu'il ſe deſtine plus particulièrement à traiter.

Rien de plus ordinaire aux peintres ou *deſſinateurs* d'hiſtoire que l'obligation de repréſenter des chevaux. Que de choſes ne trouve-t-on pas ſouvent à deſirer ſur cet objet dans leurs ouvrages? Il eſt à ſouhaiter que les jeunes artiſtes apprennent à en connoître l'anatomie, comme ils ont appris celle de l'homme qui leur eſt néceſſaire; ils riſqueront moins de bleſſer la vérité dans les repréſentations qu'ils en font, & qu'ils regardent trop ſouvent comme peu importantes.

Le payſage eſt une autre partie, d'autant plus eſſentielle à étudier & à raiſonner qu'il eſt indiſpenſable de mêler des conventions à la vérité de la nature. Car il eſt dans le payſage des objets ſi diſproportionnés à la grandeur de l'imitation, qu'il n'eſt plus poſſible de ſuivre la nature avec la régularité qui peut avoir lieu dans l'imitation de l'homme. J'aurois pu faire cette obſervation, même en parlant des animaux; mais elle eſt ici plus ſenſible & plus inconteſtable. On a peu obſervé juſqu'ici ce que cette différence, ou l'impoſſibilité de rendre les objets imités dans les proportions ou dimenſions des objets naturels, occaſionne dans le ſyſtême de l'imitation; mais qu'on réfléchiſſe que jamais arbre n'ayant pu être imité de ſa grandeur naturelle, comme un corps humain, on a été conduit à n'imiter exactement que les maſſes d'ombres & de lumière, & les formes générales, en déſignant par quelques détails, artiſtement & diſcretement placés, les détails des feuilles, des branches, &c. On ſentira alors qu'il a dû réſulter de-là une différence dans le ſyſtême d'imitation dont il faut que le jeune *deſſinateur* prenne connoiſſance, & qu'il ſache enſuite étendre avec intelligence à tous les objets qui ſe trouvent dans le même cas, ou à ceux dont il exécute une imitation dans des proportions moins grandes.

J'en reſterai là ſur cette théorie qui ſeule feroit la matière d'un ouvrage conſidérable, mais qu'il eſt indiſpenſable de reſtreindre, relativement à la forme de dictionnaire. J'ajouterai ſeulement qu'on ſe ſert de différens moyens pour *deſſiner*, qui ont tous des avantages particuliers, lorſqu'ils ſont habilement employés.

La manière la plus généralement uſitée eſt celle que j'ai décrite, c'eſt-à-dire, celle d'employer la ſanguine, ſoit pour former le trait

Digitized by Google

& repréſenter les ombres par des hachures, ſoit pour imiter ces mêmes ombres & les demi-teintes par le miniſtère de *l'Eſtompe*. On trouvera ce procedé au mot *Eſtompe*.

On deſſine encore à la pierre noire, à la mine de plomb, à l'encre, ſoit ordinaire, ſoit de Chine. On deſſine ſur du papier blanc ou teinté de gris, de bleu ou bien de quelque autre couleur. Le ton coloré qu'on ajoute au papier donne lieu d'employer la craye ou crayon blanc pour déſigner les lumières, comme on ſe ſert des autres crayons pour repréſenter les ombres, ſoit par des hachures, ſoit en eſtompant, alors le fond du papier tient lieu de demi-teintes, & ces *deſſins* commencent à s'approcher, par le clair-obſcur plus prononcé, du ſyſtême de la couleur. Enfin, lorſqu'on employe quelques paſtels pour indiquer les couleurs & les teintes des objets qu'on deſſine, on s'approche tout-à-fait de ce qu'on appelle peinture. Auſſi je penſe que les maîtres doivent acheminer par ces degrés leurs jeunes élèves vers le but auquel ils les dirigent. Ces marches ſucceſſives & raiſonnées tendent, comme on peut l'appercevoir, au but le plus eſſentiel en toutes ſortes de connoiſſances, je veux dire, celui de lier les idées, de manière qu'elles ſe trouvent placées dans l'ordre le plus méthodique. (*Article de M.* WATELET.)

DESSINATEUR (ſubſt maſc.) Celui qui fait des deſſins, par quelque procédé que ce ſoit, au crayon, à la plume, à l'eſtompe, au lavis, a des droits, par cette opération, au titre de *deſſinateur*. Comme cependant il eſt d'ordinaire ſculpteur, graveur ou peintre, c'eſt plutôt par ces qualités qu'on le déſigne, & l'on réſerve plus communément le nom de *deſſinateur* à celui qui ſe conſacre par état à faire des deſſins pour les étoffes, les ornemens, les broderies. Quand on dit d'un peintre qu'il eſt *deſſinateur*, on veut faire entendre qu'il a une bonne manière de deſſiner, qu'il eſt pur, ſavant & correct dans ſon deſſin. (L.)

DESSINER, faire des deſſins à la plume, au crayon, au lavis, &c. Nous prendrons ici ce verbe dans l'acception où il ſignifie *étudier la nature ou des imitations de la nature par la voie du deſſin*.

Gérard Laireſſe & Raphaël Mengs vouloient que les maîtres commençaſſent par faire deſſiner aux élèves des figures géométriques, ſans le ſecours de la règle & du compas. Ils croyoient que cette méthode étoit plus capable que toute autre de leur donner la juſteſſe du coup-d'œil qui ſeule conduit à déſſiner correctement. Ils avoient obſervé qu'il n'eſt aucun objet dans la nature dont les contours & les formes ne ſoient compoſés de figures géométriques ſimples ou mixtes, d'où ils conclurent que l'élève parvenu à tracer avec juſteſſe ces figures à la ſimple vue, trouveroit enſuite peu de difficulté à deſſiner correctement toutes les formes que préſente la nature. Cette méthode procureroit un ſecond avantage; c'eſt qu'en faiſant ainſi deſſiner des figures géométriques aux élèves, on auroit ſoin de les leur démontrer, & des leurs premiers pas dans l'art ils acquierroient la connoiſſance des premiers élémens de géométrie, qui, comme on ſait, ne ſont pas inutiles aux artiſtes.

On ne pourroit aſſurer que les maîtres de Raphaël aient commencé ſuivant cette méthode ſon éducation pittoreſque; mais il eſt certain du moins qu'ils lui apprirent à deſſiner avec une correction ſi préciſe qu'on peut même l'appeller ſervile. Elle lui donna d'abord un goût ſec; mais comme elle lui avoit fait acquérir la juſteſſe du coup-d'œil & l'habitude d'une imitation ſévère, elle lui procura la facilité de prendre une belle manière de deſſin, lorſqu'il eut vu les ouvrages de Michel-Ange, & les chefs-d'œuvre de l'antiquité. La ſéchereſſe eſt, ſans doute, un vice dans les maîtres; encore leur pardonneroit-on juſqu'à un certain point ce vice s'ils le rachetoient par les grandes beautés qui en peuvent être voiſines; mais la ſéchereſſe, cauſée par la recherche de l'extrême préciſion, & par la peine d'y parvenir lorſqu'on n'a pas encore acquis cette aiſance que donne l'habitude, eſt aſſurément le plus excuſable de tous les défauts que puiſſe avoir un élève. On n'eſt pas loin de l'époque où l'on ſentira généralement le tort qu'on a fait à l'art en voulant que les élèves commençaſſent par être moëlleux & faciles.

Il ne faut pas craindre, dit Mengs, que la méthode géométrique nuiſe à l'élégance. L'élégance conſiſte dans la grande variété des lignes courbes & des angles, & ce n'eſt que la géométrie qui peut donner l'aiſance de les exécuter.

Il veut que l'élève, après s'être attaché longtemps à *deſſiner* des figures géométriques, s'exerce à tracer des contours d'après de bons deſſins, &, ajoute-t-il, il y trouvera plus de facilité que les élèves formés par une autre méthode, puiſqu'il aura contracté l'habitude de tracer toutes les figures qui peuvent contribuer à former ces contours. On ne négligera pas en même-tems de lui faire connoître les proportions du corps humain, que le maître aura ſoin de lui démontrer d'après celles des meilleures antiques. Quand il ſera enfin parvenu à *deſſiner* des contours avec franchiſe, on lui permettra de relever ſes deſſins par le clair-obſcur, c'eſt-à-dire, de les accompagner d'ombres & de lumières. Il prendra en même-tems des leçons d'anatomie, & de perſpective, pour ſe prépater à *deſſiner* d'après nature. Ces deux

ſciences ſont néceſſaires pour copier le modèle vivant & l'antique. La perſpective nous apprend la cauſe des apparences des corps dans les différentes ſituations où ils peuvent ſe trouver par rapport à l'œil qui les regarde, & l'anatomie la cauſe des formes que prennent les chairs par rapport à la forme des os qui leur ſervent de ſoutien, & par rapport à celle des muſcles, & à leurs différens mouvemens. Si l'on ne connoît pas les cauſes, on n'imitera les effets qu'avec incertitude. Ce n'eſt que dans la ſcience que les artiſtes doivent chercher la véritable facilité. L'air de liberté qu'affecte l'artiſte ignorant n'eſt qu'une charlatanerie par laquelle il ne peut ſéduire que d'autres ignorans.

L'élève riſquera beaucoup de ne pas *deſſiner* une figure dans ſes véritables proportions, ſi, par exemple, il commence par *deſſiner* la tête pour finir par les dernières extrémités, ſans ſe faire d'abord une diviſion méthodique. Soit que l'on veuille copier cette figure dans ſa grandeur naturelle, ou la réduire à une proportion différente, il faut d'abord tracer la ligne d'à-plomb de cette figure, & enſuite fixer par des lignes ou des points la grandeur qu'on veut donner à l'une de ſes parties. La proportion de cette partie ſervira d'échelle & de point de comparaiſon pour les autres. On cherchera à eſtimer à vue d'œil quelle proportion il y a entre cette partie, la tête par exemple, & la poitrine; quand on l'aura trouvée, on marquera une ſeconde diviſion, & on ſuivra cette opération juſqu'au bas de la figure. Quant à la ligne perpendiculaire d'à-plomb, elle ſervira à s'aſſurer qu'on ne fait pas perdre à la figure ſon équilibre, & à remarquer combien les différentes parties s'écartent de cette ligne.

On s'aſſurera encore de la ſituation reſpective & du mouvement des différentes parties, par une opération méchanique, en tenant tantôt perpendiculairement, tantôt horizontalement le porte-crayon, fermant un œil, & mirant ainſi la figure. Il faudra auſſi bien remarquer la forme de l'eſpace vuide que laiſſe, par exemple, un bras écarté du corps, & à quelle partie du corps répondent le coude, le poignet de ce bras, & marquer cette obſervation par des points ou des lignes légèrement tracés. Par ces moyens réunis, on peut parvenir à s'aſſurer des formes avec preſqu'autant de préciſion d'après nature ou d'après une ſtatue, que ſi l'on traçoit un certain nombre de quarreaux ſur un deſſin qu'on ſe propoſe de copier, & le même nombre de quarreaux ſur le papier deſtiné à recevoir la copie.

Si l'on doit copier une compoſition, on prendra les mêmes précautions pour juger de la correſpondance des différentes figures que pour juger celle de différentes parties d'une même figure. Suppoſons que la compoſition ne ſoit que de deux figures, on examinera à quelle partie de la première figure répond la tête de la ſeconde, &c.

Enfin, comme dans l'art du deſſin, il s'agit moins de montrer de l'adreſſe que de l'exactitude, on fera bien de multiplier toutes les précautions qui peuvent tenir lieu d'échelle, d'a-plomb, de compas, de quarreaux

Après s'être bien aſſuré des places qu'occupent les différentes parties en hauteur & en largeur, & les avoir déterminées par des lignes & des points, il faut avoir le plus grand ſoin de ne charger, ni d'altérer le contour en le traçant. Le premier défaut conduit à la peſanteur; le ſecond à la maigreur, & tous deux ſont également graves, puiſqu'ils éloignent également en ſens contraire de la juſteſſe la plus préciſe. (*Article de M.* LEVESQUE).

DÉTACHER ſe dit en peinture lorſqu'il n'y a point de confuſion entre les objets repréſentés dans un tableau, qu'ils paroiſſent bien de relief, & qu'ils ſemblent quitter leur fond, & venir au ſpectateur. Le peintre doit *détacher* ſes figures. On dit cette maiſon, cet arbre ſe *détachent* bien, ſont bien *détachés* du [illegible] (*Article de l'ancienne Encyclopédie*). Les objets ſe *détachent* par le plan, par la couleur propre, par la perſpective aérienne, par le clair-obſcur. L'art de *détacher* tient à celui de diſtribuer. On *détache* un objet clair, en le diſtribuant de manière qu'il ſoit oppoſé à un objet brun; on *détache* deux objets clairs, deux objets bruns l'un de l'autre par la diverſité de leurs nuances, &c. (L).

DÉTAILS, (ſubſt. maſc. plur.) Les petits *détails*, c'eſt-à-dire, les petites parties des objets, doivent être négligées par l'art, parce qu'elles ne ſont pas même apperçues dans la nature, à moins qu'on ne veuille y faire une attention expreſſe, & qu'on ne s'en approche aſſez pour être en état de les examiner. Or, l'artiſte doit ſe tenir aſſez éloigné de ſon modèle pour l'embraſſer en entier d'un ſeul coup-d'œil: il ne doit donc pas repréſenter ce qu'il n'a pu voir lui-même ſans trop s'approcher.

L'artiſte doit repréſenter les objets dans leur *uſage* & dans leur *beauté*.

Pour repréſenter le corps humain dans ſon *uſage*, il faut donner aux différentes parties ce qui les rend capables de faire les actions auxquelles elles ſont deſtinées. Ainſi, une main imitée par l'art doit conſerver toutes les parties qui lui ſont néceſſaires pour ſe mouvoir & remplir ſes fonctions: mais elle ne doit pas offrir les petites parties qui ne ſont pas les cauſes de ces mouvemens, & qui en ſont au contraire les effets; telles ſont les rugoſités que

la fréquence de ces mouvemens cauſe à la peau, & que rend plus profonde le deſſéchement des parties charnues. Loin d'être au nombre des cauſes du mouvement & de la vie, elles doivent être conſiderées comme une dégradation commencée, qui amenera la ceſſation de la vie & du mouvement.

Il eſt vrai que, pour repréſenter la vieilleſſe, il faudra imiter ces dégradations. Mais, dans ces *détails* mêmes, le peintre d'hiſtoire, l'artiſte qui ne s'occupe que du grand, négligera les rides ſubordonnées, les plis de la peau qui, dans les vieillards, croiſent les grandes rides : il ne rendra, par exemple, dans le viſage que les rugoſités qui, par l'âge, ſont preſque devenues de grandes formes, & dont on apperçoit déjà le principe dans la force de l'âge viril. Enfin, il montrera de la vieilleſſe ce qui la rend vénérable, & non ce qui l'annonce décrépite : il n'affligera pas le ſpectateur par l'idée de la deſtruction, & lui mettra ſous les yeux non la décrépitude de Titon, mais la vieilleſſe immortelle de Saturne. Cette convenance deviendra un devoir s'il veut peindre le créateur ſous la figure d'un vieillard.

Nous avons dit que l'artiſte doit repréſenter [illegible] objets dans leur *beauté*. Or, la beauté des contours conſiſte dans une ligne continue, ondoyante, ſerpentine, toujours tendante à la rondeur, & toujours empêchée d'y parvenir par des méplats. La beauté de cette ligne ſe perdroit, ſi elle étoit ſans ceſſe interrompue par les petites formes, les petits plis, enfin les petits *détails* que les artiſtes appellent ſi énergiquement les pauvretés, les miſères de la nature : expreſſion pleine de vérité ; car lorſque la beauté de nos grandes formes pourroit nous énorgueillir en témoignant notre force, notre agilité, l'eſprit de vie qui nous anime, ces formes ſubalternes nous humilient en n'annonçant que notre miſère & la mort qui nous menace.

Si des contours nous paſſons aux parties qu'ils renferment, nous ſentirons combien l'art deviendroit froid, ſec & meſquin, s'il vouloit exprimer à petits coups de pinceau tous les petits *détails* qu'on peut y appercevoir en les regardant de fort près.

Pour que les formes aient la plus grande beauté, il faut qu'elles aient le plus de grandeur que leur permet leur proportion reſpective : de petites formes interrompant ſans ceſſe cette grandeur, anéantiroient en même-tems la beauté.

Les *détails* dans les acceſſoires nuiſent à l'impreſſion que doit cauſer l'enſemble. Si l'artiſte charge un vaſe, un autel, un lectique d'ornemens, de dorure, de bas-reliefs bien terminés, a-t-il intention que le ſpectateur s'y arrête, ou ne s'y arrête pas ? S'il veut l'appeller à ces *détails*, il vert donc le détourner des principaux objets de l'action : ſi c'eſt à l'action principale qu'il veut l'attacher, pourquoi s'expoſe-t-il à lui cauſer des diſtractions par ces *détails* ?

Voyez le peintre des convenances, le Pouſſin ; s'il met de l'architecture dans ſes tableaux, elle lui procure de belles maſſes ; elle laiſſe repoſer l'œil, & ne l'attire pas par des ornemens déplacés. S'il repréſente des figures majeſtueuſement vêtues, c'eſt par la beauté des plis qu'il indique celle de l'étoffe, & il ſe garde bien de la charger de fleurs & de broderies. Toute partie acceſſoire qui ſe fait trop remarquer, arrête l'attention & détruit l'unité.

Pauſanias nous a tranſmis une longue deſcription de tous les ornemens qui accompagnoient la célèbre ſtatue de Jupiter Olympien, chef-d'œuvre de Phidias. Il paroît que ces ornemens ne manqueront pas d'admirateurs dans l'antiquité, parce que ces ſortes de fautes contre le véritable eſprit des arts charmeront toujours le vulgaire de tous les temps. « Tâ» chez d'appercevoir, dit M. Falconet, ſi cette » quantité d'ornemens de toute eſpèce con» couroit au vrai but de l'art on s'en éloignoit ; » laiſſez-là les éloges que les écrivains ont » pu faire de cet enſemble, ces éloges fuſſent» ils l'écho de l'admiration des contemporains : » & ſi après en avoir jugé par le goût univerſel » qui l'emporte ſur les fantaiſies des temps & » des pays particuliers, vous trouvez que le « Jupiter, avec tous ſes ornemens, étoit encore « grand, majeſtueux, ſublime, vous pourrez » trouver qu'en retranchant une partie de ces » ſuperfluités, il eût été en proportion du » retranchement, plus majeſtueux & plus » ſublime encore. »

Nous tranſcrirons ici quelques lignes de M. Watelet : il les deſtinoit à l'article *Détails* qui ne s'eſt pas trouvé dans ſes papiers.

« Les peintres, dans l'enfance de leur art, » copioient avec ſoin les *détails* : c'étoit le » premier effort d'un art qui n'oſoit abandon» ner un inſtant la nature & qui l'imitoit ſans » principes & ſans choix. L'art, dans ſa force, » ne s'attacha qu'au grand, & négligea tout » ce qui pouvoit l'en écarter ou l'en diſtraire. » Mais quand les arts ont atteint à la perfec» tion qu'accompagne toujours le grand & le » ſimple, ſi l'on en revient à l'imitation des » petits *détails*, c'eſt un ſigne de décadence » que l'on peut comparer à l'enfance des vieil» lards.

» Je crois qu'il en eſt de même de la poéſie. » Les premiers poëtes s'étendent ſur les *détails* » aux dépens du goût & de l'effet. La poéſie » plus parfaite s'affranchit des *détails* qui n'ont » de mérite qu'autant qu'ils ſont bien choiſis, » bien placés, ménagés avec diſcrétion, & » qu'ils

» qu'ils ne nuisent pas à l'effet principal. Elle » revient aux *détails*, quand le genie est » épuisé.

» On peut faire encore la même observation » sur l'art dramatique. Les premiers drames se » contenoient dans les bornes d'une imitation » scrupuleuse. Les drames plus parfaits imi- » tèrent ce qui étoit grand, expressif, utile & » beau. Les drames reprennent ensuite la route » des *détails* communs que leurs auteurs ap- » pellent des vérités, & font retomber l'art » au-dessous de ce qu'il étoit dans sa première » barbarie ».

Il est des vérités dégoûtantes, il en est de fades, il en est d'horribles : elles ne sont pas l'objet de l'imitation des arts. Ne transportons ni sur la toile, ni sur la scène, les gueux & les pendus de Callot. (*Article de M.* LEVESQUE).

DEVANT *de tableau ;* on nomme ainsi la partie antérieure du tableau, celle qu'il présente d'abord aux yeux pour les fixer & les attacher. Les arbres, par exemple, qui sont tout à la fois la partie la plus difficile du payſage, comme ils en sont le plus sensible ornement, doivent être rendus plus distincts sur le *devant du tableau*, & plus confus à mesure qu'on les presente dans l'éloignement. Peut-être que les payſages d'un des plus grands maîtres de l'école françoise, du peintre des batailles d'Alexandre (*Lebrun*), ne font pas l'effet qu'ils devroient faire, parce que ce célèbre artiſte a employé les bruns sur le *devant* de ces sortes de tableaux, & qu'il a toujours placé les clairs sur le derrière. Il est donc de la bonne ordonnance de ne jamais négliger, dans les parties d'un tableau, les règles du clair-obſcur & de la perſpective aërienne. Ajoutons en général que le peintre ne sauroit trop étudier les objets qui sont sur les premières lignes de son tableau, parce qu'ils attirent les yeux du spectateur, qu'ils impriment le premier caractère de vérité, & qu'ils contribuent extrêmement à faire jouer l'artifice du tableau, & à prévenir l'estime en faveur de tout l'ouvrage : en un mot, il faut toujours se faire une loi de déterminer les *devans d'un tableau*, par un travail exact, & bien entendu. (*Article de M. le Chevalier* DE JAUCOURT *dans l'ancienne Encyclopédie*).

Il faut obſerver sur cet article que ce n'est point un défaut dans un payſage de placer les bruns sur le *devant* du tableau, comme l'a insinué M. de Jaucourt. On voit de très beaux soleils couchant de Claude le Lorrain & d'autres payſagiſtes où cette distribution est loin de nuire au tableau. Mais ce seroit en effet un défaut, en plaçant la lumière sur les fonds de ses payſages, de trop forcer les bruns sur les *devans*, de ne les pas refléter, & de ne pas obſerver sur les objets qui ne sont pas frappés de la lumière, l'effet que produisent les parties lumineuses dont toute la masse de l'air est imprégnée. (L.)

D I

DIMENSIONS. Les *dimenſions* relatives entre l'objet qu'imite la peinture & l'objet imité, influent sur l'effet &. sur les moyens qu'employe l'art.

Cette partie n'a peut-être pas été considérée autant qu'elle mérite de l'être.

Il n'est qu'un certain nombre d'objets dans la nature qui puiſſent être imités dans les mêmes *dimenſions* qu'ils présentent ; il en est un bien plus grand nombre que le peintre est obligé de repréſenter dans des *dimenſions* plus petites. Ces deux sortes d'imitations doivent agir & agiſſent en effet par leur *dimenſion* avant de produire aucun autre effet, parce que la *dimenſion* est ce qui nous frappe même avant que nous ayons fixé nos regards sur l'objet imité.

Il paroît naturel de croire, & je pense même qu'on ne peut douter qu'un objet, une figure d'homme ou de femme, par exemple, repréſentée dans la grandeur & les proportions naturelles, ne tire au profit de l'illuſion un premier avantage de la conformité des *dimenſions*.

Il est une infinité de circonſtances où cet avantage est sensible. En effet on ne peut douter que la repréſentation que Rembrand fit de sa servante dont il exposa le tableau à sa fenêtre n'auroit pu tromper les paſſans, ſi l'imitation avoit été plus grande ou plus petite de proportion que la nature.

Mais il faut obſerver que plus ce moyen sert de baſe à l'illuſion, plus cette illuſion se détache pour ainſi-dire du libéral de l'art ; & en effet rien de si commun que de voir des repréſentations peintes qui, découpées & placées avec adreſſe, trompent ceux qui les apperçoivent sans avoir, à beaucoup près, les perfections qui font eſtimer l'art. La repréſentation d'un homme aſſis dans un cabinet, tenant un livre, celle d'un chien, d'un chat, d'un amas de papiers & de livres placés bien avantageuſement dans les endroits où on doit naturellement les rencontrer, obtiennent aſſez facilement l'hommage d'une illuſion complette, & cependant ces ouvrages ne méritent à l'art & à l'artiſte que l'applaudiſſement qu'on donne à une malice adroitement concertée, & qui réuſſit comme on l'a deſiré.

Il faut penſer qu'on fait naturellement alors une diſtinction très-fine entre tromper avec

adreſſe, ou imiter, en employant pour tout artifice les myſtères ſpirituels de l'art.

Il y a quelqu'apparence que tromper complettement par le moyen de la peinture a été un ſuccès diſtingué dans les premiers tems de l'établiſſement de l'art. Ce moyen a encore une réuſſite complette ſur ceux qui n'ont aucune idée de ce qu'eſt & doit être la peinture regardée principalement comme art libéral.

Et il faut obſerver à cet égard que, dans les progrès des arts libéraux, la plus nombreuſe partie des hommes qui ſont deſtinés ſeulement à en jouir, ne marchent pas, quant aux idées, à beaucoup près d'un pas égal à celui des hommes qui les pratiquent ou s'en inſtruiſent. Cette différence, qui eſt déſavantageuſe aux arts, eſt telle que dans la ville la plus nombreuſe, lorſque la peinture, par exemple, & encore plus la muſique, ſont portées à une grande perfection, ſur cent perſonnes il en eſt peut-être quatre-vingt-dix dont les idées ſont auſſi peu avancées qu'au premier temps où l'art a commencé de s'établir.

Ce nombre effrayant pour l'art s'en tient pour ſigne diſtinctif du mérite des ouvrages de peinture à être trompé, & pour ceux de muſique à être excité à la danſe, & à une certaine gaieté.

Auſſi, n'y a-t-il guère que quelques points dans leſquels leurs impreſſions ſe rencontrent d'accord avec celles des hommes les plus inſtruits; pour m'en tenir à la peinture, ce point eſt l'illuſion que produit, par exemple, au théâtre une décoration parfaitement exécutée & artiſtement éclairée.

Auſſi faut-il obſerver que l'effet que, ſans diſtinction de connoiſſances, tous ceux qui vont au ſpectacle, en attendent, eſt d'être trompés, c'eſt-à-dire, d'être entraînés à penſer qu'un appartement où doit ſe paſſer la ſcène repréſentée ſur les couliſſes, l'parees les unes des autres, eſt un appartement reel & fermé de toute part.

On remarquera que cette Illuſion ou cette tromperie, tient encore à une conformité de *dimenſions*, à certains traits & profils qui, découpés par exemple, aident à iſoler, & à détacher réellement les objets les uns ſur les autres.

D'ailleurs, on doit appercevoir déjà une différence dans cette ſorte de tromperie; car ceux dont j'ai parlé, qui apperçoivent ſans s'y attendre la figure peinte & découpée d'un homme dormant, ou liſant dans un cabinet, ſont complettement trompés: au lieu qu'en général tous ceux qui vont au ſpectacle, & ſur-tout les hommes inſtruits, ſavent que les décorations ſont des repréſentations feintes; mais il leur reſte cependant encore, comme je l'ai dit, nombre de détails aſſez grands ſur leſquels ils peuvent être en doute, & quelquefois même abſolument trompés.

Cependant, c'eſt à ce point de réunion des impreſſions que reçoivent les hommes qui n'ont aucune connoiſſance de l'art, & de ceux qui en ont, que commence la différence de leurs idées, relativement à l'eſtime qu'ils accordent, & à l'ouvrage & à l'artiſte.

L'homme qui ne connoît que le nom de la peinture, ſe borne toujours à ſe féliciter d'être trompé, & ne va pas plus loin; l'homme inſtruit conſidère qu'il a fallu non-ſeulement de l'adreſſe, mais de l'art, pour le mettre en doute ſur la feinte ou la vérité; il voit que l'éloignement des objets paroît bien plus grand qu'il n'eſt en effet; il remarque qu'un eſpace peu étendu lui en préſente un conſidérable; il en conclut qu'il faut que l'artiſte connoiſſe des règles qui le faſſe parvenir ſûrement à cette illuſion: ainſi, lors qu'il réfléchit avec méthode, il diſtingue d'abord l'effet de la couleur, l'illuſion de la perſpective, & enfin l'artifice avec lequel la décoration eſt éclairée; il reconnoît alors l'union de l'art avec la ſcience perſpective, & avec l'adreſſe, intelligente; dès-lors ſes idées s'étendent; l'approbation qu'il donne eſt mêlée du plaiſir d'être ſéduit juſqu'à être trompé, de l'admiration qu'il prend pour l'art qui produit ces illuſions méditées & ſavantes, enfin de l'eſtime qu'il accorde à l'artiſte qui poſſède la pratique, l'intelligence, & les connoiſſances capables de lui procurer l'eſpèce de plaiſir qu'il goûte.

Cherchons actuellement quelqu'autre production de l'art qui procure ces impreſſions diverſes, & même qui y ajoute. Il n'eſt pas difficile de la rencontrer, & le portrait eſt ce qui ſe preſente de plus conforme à ce développement.

Auſſi les portraits produiſent-ils des impreſſions différentes ſur ceux qui les regardent, en raiſon des idées plus ou moins éclairées qu'on a ſur ce que j'ai developpé.

Les hommes de la claſſe nombreuſe qui eſt reculée (pour parler ainſi) au tems de la naiſſance de l'art deſirent & exigent même que le portrait les trompe le plus promptement qu'il eſt poſſible, & comme ils ne diſtinguent point ce que j'ai nommé adreſſe de ce qu'on doit appeller art ſi le portrait repréſente premièrement l'homme qu'on a peint dans les *dimenſions* préciſes qui ſont celles de ſa tête, de ſon corps & de ſes mains; ſi ce portrait offre encore ſon habit, ſa coëffure, les détails, non-ſeulement du coſtume général, mais de ſon coſtume perſonnel, enfin ſi en chargeant les formes de ſes traits, & ſur tout ce qu'ils peuvent avoir de particulier, & ſur-tout les défauts & les difformités, le peintre, fût-il médiocre ou mauvais, fait par-

Digitized by Google

venir plus vîte, & de plus loin une idée frappante de reſſemblance; certainement cette repréſentation a rempli ſon but auprès d'eux, auſſi leur eſt-il fort indifférent, que, pour me ſervir de leurs termes, la peinture ſoit bonne ou non; mais à ce naïf aveu d'ignorance les hommes qui ont quelques teintures, & à bien plus forte raiſon ceux qui ſont vraiment inſtruit de l'art, laiſſent échapper un ſourire ironique, & ils prononcent cet arrêt qui ne peut être compris par les ignorans, qu'un portrait peut rappeller sûrement la reſſemblance de quelqu'un, & n'être qu'un très-mauvais portrait.

On ſent qu'il faut qu'alors ces juges ſévères, dont le jugement n'eſt pas compris de ceux qu'ils condamnent, conſiderent que pour rappeler en effet d'une manière ſatisfaiſante la reſſemblance d'un homme, il peut être, à la vérité, avantageux que l'imitation du phyſique de ſa tête, c'eſt-à-dire, du relief, de la couleur, de l'effet de la lumière, ſoit vrai; mais qu'il faut encore que cette tête paroiſſe vivante, qu'elle ſemble animée des impreſſions qui ſont les plus ordinaires à celui qu'on a voulu peindre; qu'enfin offrant des empreintes du même caractère, elle ſemble toute prête à dire les mêmes choſes que diroit l'original.

Voilà la ſource principale des nuances différentes & infinies des jugemens qu'on porte ſur la reſſemblance, & je penſe que la plus grande partie de ces différences naît en effet de ce que tous ceux qui connoiſſent un homme ou une femme, dont ils regardent le portrait, ne trouvent pas qu'en effet la copie ait l'air de leur dire ce qu'ils penſent que leur diroit l'original. Il ſeroit difficile en effet d'imiter juſques-là la nature, & il faut avouer cependant qu'effectivement le caractère de notre phyſionomie change beaucoup ſur-tout pour ceux qui y fixent leurs regards avec quelqu'intérêt par la nuance anticipée qu'imprime ſur tous nos traits ce que nous nous apprêtons à dire à chacun de ceux qui nous parlent, & ce que nous penſons à leur égard en les voyant; c'eſt par cette raiſon que, du même portrait, l'un dit qu'il n'eſt pas aſſez riant ou aſſez animé, l'autre qu'il n'a pas la fineſſe & l'expreſſion de l'original. On compte pour beaucoup, ou l'intérêt qu'on prend à la perſonne repréſentée, ou l'idée qu'on a de ſon caractère, & l'on veut que ſon portrait inſpire la même idée, ou le même intérêt. On compare le plus ſouvent, ſans s'en rendre compte, le caractère qu'on ſuppoſe que prendroit la phiſionomie de celui qui eſt peint, ſi l'un ſe préſentoit à lui, à celui que lui a donné le peintre. On peut juger de-là s'il eſt commun qu'un amant ſoit ſatisfait du portrait de ſa maîtreſſe.

Voilà donc une des cauſes principales qui, ſuſceptibles d'un nombre infini de modifications, rendent les jugemens qu'on porte de la reſſemblance tous différens en quelque choſe les uns des autres.

Mais par rapport aux hommes inſtruits, il s'établit encore d'autres diverſités d'opinions, qui ſont preſqu'uniquement relatives à l'art, & elles s'étendent ſi loin qu'il arrive quelquefois de dire qu'un portrait eſt très-beau, quoiqu'il reſſemble peu.

On évalue alors, comme on le ſent, par une abſtraction, le mérite de cette production preſqu'uniquement comme ouvrage de peinture, & on la juge d'après les convenances de l'art, & non d'après les convenances de ſon emploi particulier. Je ne m'arrêterai pas à une infinité de développemens qui naiſſent naturellement de ceux dans leſquels je viens d'entrer.

Les autres genres de peinture éprouvent des difficultés, ou reçoivent des avantages de la conformité, ou de la différence de *dimenſion* qu'ils conſervent dans leurs imitations avec les objets imités.

Les fleurs, les fruits, les comeſtibles, quelques animaux & d'autres objets, tels que des uſtenſiles, des inſtrumens, des meubles, &c. reçoivent certainement un dégré de vérité de plus, lorſqu'ils ſont peints dans leur grandeur naturelle; mais comme il eſt preſqu'impoſſible que l'art du peintre ſoit tel que l'on ſoit abſolument trompé ſur la plupart de ces imitations, l'on ſent que le mérite y eſt apprécié d'après les principes établis par l'art pour rappeller avec plus ou moins de vérité, de juſteſſe, d'agrément ou de fineſſe les idées des objets peints.

Ceux qu'il eſt impoſſible de repréſenter dans les *dimenſions* qui leur ſont propres, demandent donc un degré d'art de plus; & comme l'artiſte ne peut mettre en œuvre ce que j'ai nommé adreſſe au commencement de cet article, les hommes peu inſtruits ou ignorans ſeroient bien embarraſſés pour les juger, mais ils ne les jugent pas ou ſe laiſſent bonnement inſpirer une opinion s'ils s'aviſent de vouloir en montrer une.

On ſent, d'après tout ce que j'ai dit, combien le payſage a de déſavantage pour l'artiſte. Un grand arbre ne peut jamais être repréſenté de manière à tromper; & s'il fait illuſion par le rappel des idées, c'eſt un effet des reſſources ou des artifices de l'art & des conventions reçues, auxquels il faut que les hommes même inſtruits ſe prêtent beaucoup. Je n'entrerai pas à ce ſujet dans des détails qui me conduiroient trop loin, & que les hommes éclairés ou très-diſpoſés à s'inſtruire ſupléeront; mais en ſuivant le fil de mes idées, je dirai que les grands animaux ſont à-peu-près dans le même cas que les arbres, & qu'enfin dans le genre de l'hiſtoire, la plus grande partie des objets qu'on

repréſente éprouve le même inconvénient. Le plaiſir de ces repréſentations change donc de point d'appuis, & naît de cauſes fort différentes de celles qui affectent les hommes peu inſtruits, qui ne réfléchiſſent pas ſur l'impreſſion qu'ils reçoivent, & n'ont de plaiſir qu'autant qu'ils ont été trompés.

Ils ne peuvent l'être par le plus beau tableau d'hiſtoire poſſible, mais ils ſont quelquefois dédomagés de ce plaiſir, qui n'eſt que momentané, & ne commence d'exiſter qu'au moment qu'il ceſſe; & les hommes inſtruits gouteront, en raiſon de leurs lumieres & de leur ſenſibilité, des plaiſirs plus vifs, plus durables par les émotions, l'intérêt, l'admiration que cauſent des imitations qui plaiſent, qui attachent, qui parlent à l'eſprit, qui occupent le cœur, qui le remuent, & qui cependant ne laiſſent point ignorer que tous ces effets ſont produits par un artifice qui non-ſeulement ne craint point qu'on l'apperçoive, mais qui gagne à être apperçu.

C'eſt donc le rappel ingénieux ou artificieux des idées qui fait paſſer par deſſus le défaut de conformité des *dimenſions*, & de la repréſentation trompeuſe dans les ouvrages qui appartiennent au genre de l'hiſtoire, & aux genres limitrophes : c'eſt ce dont on a la preuve dans l'effet des imitations faites dans des proportions beaucoup plus petites, ou quelquefois plus grandes que celles des objets naturels. C'eſt le rappel des idées qui s'opère par des approximations, & qui va juſqu'à employer de ſimples indications, qui, non-ſeulement, plaît un moment, mais qui attache & entraîne à admirer ce qui approche le plus de la vérité, & à ſavoir gré même de ce qui n'eſt en quelque ſorte que deſigné.

Je m'arrêterai ici, en Inférant de tout ce que j'ai dit, qu'il n'eſt pas ſans importance de choiſir, le plus qu'il eſt poſſible, dans les *dimenſions* qu'on employe une conformité avec les *dimenſions* naturelles. Les tableaux de peu de figures, ceux dont le ſujet en admet beaucoup, mais qui ſont compoſés de maniere à préſenter ſur les premiers plans les principaux perſonnages d'une action, & à y fixer principalement la vue & l'intérêt, ont un avantage remarquable; au contraire les arbres, par exemple, gagnent à être ſuppoſés ſur des plans plus éloignés, parce qu'il n'eſt poſſible d'arriver à en imiter que les effets, les maſſes, & à indiquer à-peu-près leur nature & leur caractère.

Il n'eſt pas néceſſaire que je m'arrête à faire ſentir que bien qu'un peintre préſente l'imitation d'un homme dans ſa grandeur naturelle, il ne peut & ne doit pas aſpirer à le rendre de manière à tromper par les détails infinis qu'offre la nature de chacune des parties. Cette ambition conduiroit, comme je le dis, à l'article FINI, TARMINÉ, & dans d'autres à avec moleſſe & froideur.

Nous ne parlerons pas ici des *dimenſions* qu'on doit donner aux figures & aux objets qui plafonnent à des hauteurs conſidérables, & dont par conſéquent le point de vue eſt néceſſairement fixe & fort éloigné de l'objet peint. (*Article de M.* WATELET.)

DISPOSITION. Ce mot eſt ſuſceptible de deux ſens. Il ſignifie une aptitude qui rend celui qui la poſſede propre à réuſſir dans les ſciences, les arts, les exercices & les actions du corps; il veut dire auſſi, relativement à la peinture, la manière dont l'artiſte arrange les objets qui doivent entrer dans la compoſition d'un tableau.

Je vais commencer par développer le premier de ces deux ſens.

Il faut diſtinguer du penchant la *diſpoſition* ou les *diſpoſitions* (car ce mot dans la ſignification dont il s'agit s'employe plus ordinairement au pluriel qu'au ſingulier).

Le penchant, que l'on confond aſſez ſouvent avec les *diſpoſitions*, eſt une inclination, un deſir plus ou moins fort, plus ou moins perſéverant de s'occuper d'un objet; mais il ne ſuppoſe pas toujours les diſpoſitions néceſſaires pour réuſſir.

Le penchant naît quelquefois de cauſes accidentelles. Il peut être l'effet de l'exemple qui conduit à l'imitation; il eſt quelquefois le fruit de l'inſtigation ou d'un deſir vague de ſuppléer au déſœuvrement.

Les véritables *diſpoſitions* ſuppoſent, indépendamment d'une intelligence propre à recevoir & à enchaîner certaines idées, certaines conceptions, des organes capables d'éxécuter facilement certains mouvemens, d'accomplir certaines opérations.

Mais un jeune homme peut éprouver une inclination accidentelle ou ſuggerée, pour imiter les objets qu'il voit, ſans que la nature ait donné à ſa vue la netteté & la juſteſſe néceſſaires, ſans que ſa main ſoit ſuſceptible d'aſſez de ſoupleſſe & de liant pour obéir à toutes les intentions, quelquefois prompres, quelquefois lentes, mais toujours motivées de l'eſprit, inſpiré par les idées de l'art.

D'ailleurs les impreſſions que reçoit ſon organe viſuel en obſervant la nature, peuvent s'échapper trop promptement de ſa réminiſcence. Des défauts naturels peuvent donc trahir le penchant qu'auroit donné même la nature, & le penchant ſeul, comme je l'ai dit, n'eſt pas un ſûr garant des *diſpoſitions*.

Rien n'eſt ſi commun, parmi les enfans & les jeunes gens, que ces déſirs ſtériles que fait naître en eux ce qu'ils voyent ou ce qu'ils

Digitized by Google

entendent; rien de ſi rare que de rencontrer en eux le concours & le juſte accord des qualités qui peuvent conduire aux ſuccès : accord & concours qui forment les véritables *diſpoſitions*.

Ainſi dans toute eſpèce d'éducation, un des objets les plus eſſentiels & en même-tems un des plus difficiles à remplir, c'eſt de ne pas confondre les goûts ſuggérés, & par conſéquent paſſagers, avec les *diſpoſitions* ſolides données par la Nature.

Celles-ci cultivées avec intelligence, mettent l'homme à ſa place. Les occaſions qui font connoître les grandes qualités naturelles & leur aſſignent un rang, ſont rares dans nos conſtitutions. Conduire par des ſoins ſuivis & bien médités, un homme à l'état auquel il eſt le plus propre, eſt donc peut-être dans les conſtitutions actuelles le meilleur ſyſtême d'éducation.

Ce qui, dans les arts, eſt le plus avantageux pour l'individu & pour la ſociété, c'eſt de déterminer à tems, celui dont le penchant n'eſt pas aſſez ſecondé par les *diſpoſitions* à ſe fixer à quelqu'objet partiel, à quelque genre particulier, auquel il eſt peut-être plus propre & qui n'exige pas le complément des *diſpoſitions* néceſſaires pour les premiers genres.

Les demi-talens, les talens foibles & avortés, non-ſeulement ſont inutiles à la ſociété, mais contribuent infiniment à dépriſer les arts aux yeux de l'ignorance, & à rendre la dépravation du goût plus générale.

Je paſſe au ſecond ſens du mot *diſpoſition*. Ce mot s'employe plus ordinairement au ſingulier qu'au pluriel, dans cette acception particulièrement relative à l'art.

La *diſpoſition* fait partie de l'ordre : ainſi dans l'énumération ſyſtématique des termes de l'art, après *l'invention* & la *compoſition*, je préſenterois l'ordonnance & la *diſpoſition*.

En effet, comme *l'invention* conçoit le ſujet & comme la *compoſition* l'exécute, de même *l'ordonnance* détermine le plan de la compoſition & la *diſpoſition* place les objets & étend ſes ſoins juſques ſur leurs moindres parties. On peut obſerver que ces quatre termes que je viens d'énoncer, conviennent à tous les arts libéraux, même aux arts méchaniques, & que celui dont il s'agit appartient particulièrement à l'ordre.

Diſpoſer les objets d'un tableau, c'eſt donc les arranger, les placer, les groupper avec une intention qui, plus ou moins bien méditée, rende la *diſpoſition* excellente ou défectueuſe.

Si la *compoſition* eſt l'ordre général, la *diſpoſition* eſt l'ordre particulier.

Cette manière de procéder eſt inſpirée par la nature, dans tous les ouvrages que produiſent les hommes; & lorſqu'on examine les hiérarchies, les établiſſemens de différentes claſſes ſubordonnées dans toutes les ſociétés à la police particulière, on apperçoit que c'eſt la *diſpoſition* des individus dans *l'ordonnance* d'une ſociété.

Mais pour ne plus m'écarter de ce qui doit principalement convenir aux artiſtes, je leur dirai, en m'adreſſant directement à eux : pour bien diſpoſer, il faut que vous ayez bien conçu votre compoſition, & j'emprunterois volontiers à Boileau ce précepte : *ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement*. Il eſt donc indiſpenſable que votre eſprit inventif conçoive clairement, par l'effet de la méditation, l'objet de votre compoſition. Alors votre *ordonnance* ſera claire & votre *diſpoſition* ſi naturelle, qu'elle ſatisfera tous ceux qui la verront.

L'uſage d'eſquiſſer vos conceptions, à meſure qu'elles ſe préſentent; c'eſt à dire, d'inventer, de compoſer, d'ordonner & de diſpoſer tout à la fois, eſt ſujet à beaucoup d'inconvéniens; car au moment où les idées naiſſent, ſur-tout ſi c'eſt avec quelque chaleur, il eſt rare qu'elles ne ſoient pas confuſes; une comparaiſon vous eſt ſouvent offerte dans la ſociété par ceux qui parlent au même inſtant qu'ils commencent à penſer. Ceux qui ne s'expriment qu'après avoir penſé ont le même avantage dans la converſation, que les Artiſtes qui ne tracent leurs inventions qu'après les avoir méditées. D'ailleurs il eſt ſouvent dangereux d'habituer l'imagination à regarder comme digne d'être produit tout ce qu'elle enfante. Elle peut gagner par cette route plus de facilité à produire, mais auſſi trop d'indulgence à ſe permettre de créer ſans choix & ſans méditation. Enfin, cette abondance qui s'annonce rapidement par des eſquiſſes ſouvent confuſes, prépare un travail pénible, lorſqu'il faut démêler ce qui vaut la peine d'être choiſi, & ce qu'il faut encore y corriger.

C'eſt par cette pratique trop en uſage qu'on ſe trouve conduit à recoudre enſemble différens fragmens de ces inventions haſardées, & cette manière de compoſer approche un peu de la fantaiſie qu'ont eu quelques peintres, qui, jettant à l'aventure ſur une muraille différentes couleurs, y trouvoient enſuite des idées de figures ou de compoſitions.

Le ſyſtême & les opérations du ſculpteur ſont plus réglés, & indiquent l'ordre que la raiſon preſcrit au peintre; en effet le ſculpteur, qui cependant doit auſſi méditer ſon ſujet, en ébauche l'idée, au moyen d'une *maquette* de terre ou de cire, ſi docile & ſi flexible que les défauts qui s'y trouvent diſparoiſſent pour ne plus ſe montrer à la moindre réflexion qu'il a faite; ainſi le ſculpteur court moins de riſque que le peintre, en ſe livrant aux idées

Digitized by Google

qui lui viennent; d'ailleurs le procedé plus lent force le ſculpteur à méditer davantage.

Je ne prétends pas cependant vous interdire, jeunes élèves de la peinture, la ſatisfaction de réaliſer à vos yeux les différentes idées que vous inſpire un ſujet; mais je vous engage à mettre toujours aſſez d'intervalle entre le moment où vous concevez par l'invention, & celui où vous enfantez par la *diſpoſition*, pour que vous ayez pu conſidérer intellectuellement d'une façon diſtincte, & non pas vague & confuſe, l'enſemble de votre production.

Je ne vous parlerai pas des *diſpoſitions*, priſes dans le premier ſens que j'ai traité dans cet article. Il n'y a pas de conſeils à vous donner ſur cet objet; vous êtes paſſifs, & c'eſt aux Maitres ſeuls qu'on pourroit recommander, les ſoins que ſouvent ils négligent, de démêler & de diriger les dons de la nature. Ce que nous devons attendre d'eux, c'eſt qu'ils cultivent vos *diſpoſitions* & qu'ils les déterminent à votre plus grand avantage. Ce qu'ils peuvent vous demander à leur tour, pour ce même avantage, c'eſt que, lorſque vos *diſpoſitions* leur ſont connues & vous ſont dévoilées, vous vous faſſiez juſtice en prenant, ſi ces *diſpoſitions* ſont incomplettes, un genre ſubordonné ou une profeſſion qui vous rende un citoyen utile; car après les déſœuvrés qu'on peut regarder comme les plus nuiſibles aux ſociétés, ceux qui leur ſont les moins profitables & les plus incommodes, ſont ceux qui ſuivent avec obſtination des états pour leſquels ils n'ont point de *diſpoſitions*; mais ils ne ſont pas toujours abſolument coupables, car rien n'eſt ſi commun (oſons le dire à ceux qui influent ſur le ſort des hommes par les rangs ou par les richeſſes) que de décider ſur les *diſpoſitions*, ſans avoir les connoiſſances & le jugement néceſſaires pour une déciſion auſſi délicate & auſſi importante.

Auſſi, pour l'ordinaire, jugent-ils auſſi légèrement en bien, les talens naiſſans, qu'en mal, les talens formés. De ces jugemens, les premiers ſont faux, les ſeconds ſont injuſtes. Mais d'où vient ce penchant qu'ont preſque tous les hommes puiſſans à décider ainſi ſans connoiſſance & ſans juſtice? Il naît de l'habitude de protéger & de l'attrait qu'a pour eux le caractère de protecteur, parce qu'il paroît établir ou confirmer la ſupériorité qui les flatte.

Au reſte, dans la plupart de ceux qui protègent les talens, parce qu'ils les payent, c'eſt vanité: dans ceux qui protègent par l'aſcendant des titres & des rangs, c'eſt orgueil, & il faut ſe rappeller que la vanité eſt la foibleſſe de vouloir paſſer pour avoir des avantages qui nous manquent; & l'orgueil, la foibleſſe de croire de bonne foi poſſéder des avantages que nous n'avons pas. (*Article de M. WATELET*).

DISTRIBUER, c'eſt diſpoſer, arranger les objets & les effets de lumiere dans un tableau, de façon qu'il en réſulte un grand effet. On dit: *Ce peintre entend bien à diſtribuer ſes grouppes, ſes lumières.*

DISTRIBUTION ſe dit des objets & des lumières diſtribués dans un tableau. Il faut remarquer que lorſqu'on dit, *une belle diſtribution*, on entend celle des objets & des lumières, au lieu que, ſi l'on n'entend parler que d'une, il faut la ſpécifier. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*

DIVERSITÉ (ſubſt. fém.), c'eſt cette partie œconomique de la peinture qui tient notre eſprit attaché & qui attire notre attention par l'art qu'a le peintre de varier dans les perſonnages d'un tableau l'air, l'attitude & les paſſions qui ſont propres à ces perſonnages: tout cela demande néceſſairement de la *diverſité* dans l'expreſſion, & la choſe eſt praticable. Il y a, par exemple, une infinité de joies & de douleurs différentes, que l'art ſait exprimer par l'âge, par le ſexe, par le tempérament, par le caractère des nations & des particuliers, par la qualité des perſonnes & par mille autres moyens: mais cette *diverſité* doit être vraie, naturelle, placée, & liée au ſujet; il faut que toutes les figures paroiſſent être rangées & poſées d'elles-mêmes ſuivant leur caractère, ſans travail & ſans affectation. Nous ne manquons pas de modèles en ce genre, mais il n'y en a point de plus admirables que le tableau de la *Meſſe du Pape Jules*, celui d'*Attila* & l'*Ecole d'Athènes*, trois chef-d'œuvre de Raphael, trois compoſitions ſublimes qui n'appartiennent qu'à lui. Comme la *diverſité* de la nature eſt infinie, la *diverſité* de l'imitation peut l'être de même; cependant il n'eſt pas poſſible de donner des régles pour enſeigner l'art de diverſifier les perſonnages d'un tableau, leurs attitudes, leurs paſſions: c'eſt au génie à imaginer; les avis ne peuvent ſuppléer au génie. (*Article de M. le Chevalier de JAUCOURT dans l'ancienne Encyclopédie.*) Nous ajouterons pluſieurs choſes à cet article ſous le mot VARIÉTÉ.

DO

DOUX (adj.) Il ſe dit de l'effet. L'effet d'un tableau eſt *doux* quand des paſſages inſenſibles conduiſent des clairs aux bruns, quand toutes les couleurs ſont amies, quand on ne paſſe d'une couleur à une autre que par des nuances. L'effet très-*doux* ne peut être très-*piquant*. Le *doux* & le *piquant* ſont deux moyens différens de plaire. Le *doux* eſt oppoſé au vice de la *dureté* & à la vertu de la *fierté*. Le mot *doux* s'emploie auſſi en parlant des affections de l'ame: on dit une expreſſion *douce*. Les affections *douces* ſont les

plus difficiles à rendre ; parce que les traits caractériſtiques en ſont bien moins prononcés que ceux des paſſions fortes. C'eſt l'art d'exprimer les affections *douces* qui met Raphael & un petit nombre d'autres peintres fort au-deſſus de leurs rivaux. Elles ajoutent un nouvel intérêt à la beauté qui eſt altérée par les paſſions violentes. (*Article de M.* LEVESQUE.

D R

DRAPER, couvrir une figure de draperies. Pour bien *draper*, il faut que les plis ſoient grands & en petit nombre, parce que les grandes formes produiſent les grandes maſſes d'ombres & de lumières, & parce que de petites formes multipliées égarent la vue & partagent l'attention. Si le caractère des vêtemens & des étoffes exige de petits plis, ils doivent au moins être diſtribués par grouppes, enſorte qu'un grand nombre de petits plis ne ſoient que des parties ſubordonnées d'une même maſſe formée par un pli principal, & que les plis ſubalternes ayant moins de profondeur, ne nuiſent pas à l'effet général de la lumière.

Nous avons obſervé ailleurs que les couleurs des draperies peuvent contribuer à l'harmonie du tout enſemble & ſuppléer aux effets que le clair-obſcur ne peut produire ſeul. Ajoutons que les principes du clair-obſcur doivent préſider ou régler du moins l'art de *draper*. Si l'on ombroit trop fortement les plis des étoffes qui couvrent les membres frappés de la lumière, il ſembleroit que ces plis entrent dans ces membres eux-mêmes & les coupent.

Les draperies contribueront à la vie, au caractère, à l'expreſſion des figures, ſi tous les mouvemens des plis annoncent le mouvement plus vif ou plus tranquille de ces figures. La couleur & le genre des étoffes concourront à l'expreſſion générale : on n'introduira pas des draperies fines & brillantes dans un ſujet triſte ou terrible. Thyeſte ne ſera pas vêtu de couleurs gaies dans le moment où il entend en quelque ſorte gronder dans ſes entrailles les chairs de ſon fils qu'il vient de dévorer. La couleur des vêtemens de Porcie ne réjouira pas les yeux, lorſque l'ame du ſpectateur doit être ſaiſie de triſteſſe, en la voyant avaler des charbons ardens. Mais dans un ſujet qui ne doit inſpirer que de la gaieté, toutes les draperies ſeront brillantes & légères.

Les draperies doivent auſſi s'accorder avec l'âge & le caractère des figures qu'elles revêtent. Des couleurs gaies, de légères étoffes conviennent à la jeuneſſe ; des couleurs ſombres, des étoffes épaiſſes à l'âge avancé. Un perſonnage grave & auſtère ne ſera pas vêtu comme un perſonnage léger ou voluptueux. Une princeſſe majeſtueuſe, une ſage mère ne ſe confondront point par leurs vêtemens avec une courtiſanne.

Si l'on objecte que la nature ne s'accorde pas généralement avec ces principes, on répondra que ces principes ſe rapportent à l'idéal de l'art, & que c'eſt à l'idéal que l'art doit ſa perfection.

L'artiſte repréſente-t-il une figure qui vole dans l'air ; il doit faire reconnoître par la draperie ſi elle monte ou ſi elle deſcend. Si elle monte, une colomne d'air ſupérieur pèſe ſur la draperie ; ſi elle deſcend, une colomne d'air inférieur la ſoutient & la ſoulève. Les plis poſés ſur chaque membre, & le jeu général de la draperie doivent auſſi indiquer ſi la figure eſt en action ou ſi elle vient d'être en action, ſi l'action eſt à ſon commencement ou à ſa fin, ſi le mouvement a été lent, vif ou violent. Tout cela tient à l'obſervation, à l'imitation de la nature, mais en même temps tout cela tient à l'idéal, puiſqu'on ne peut le copier ſur la nature. L'artiſte ne peut pas poſer, pour le copier à loiſir, un modèle qui s'envole, qui court, qui ſe remue avec plus ou moins de violence.

» La richeſſe des draperies & des ornemens » qui ſont deſſus, dit de Piles, fait une partie » de leur beauté, quand le peintre en fait faire » bon uſage. » Senſible à l'éclat de l'école Vénitienne, de Piles aimoit les étoffes riches & ornées. Il avoit cependant le bon eſprit de ſentir que ces ornemens, ces fleurs, ces deſſins des étoffes ne convenoient pas aux vêtemens dont on couvre les divinités, & que leurs draperies ne doivent être riches que de la grandeur & de la nobleſſe des plis qu'elles forment. Cette juſte obſervation auroit pu le conduire plus loin & lui faire reconnoître que, dans les ſujets qui portent eux-mêmes leur grandeur, ces ornemens ſont également déplacés, que ces ſujets ne doivent être parés que de leur propre nobleſſe & de l'expreſſion qui leur convient, & que l'art ſubalterne des fabriquants d'étoffes n'eſt pas digne, dans le genre ſublime, de s'aſſocier avec l'art de la peinture.

Si quelquefois le peintre fait un uſage différent des belles étoffes, c'eſt parce qu'elles offrent de beaux tons & de beaux plis, & non parce qu'elles ſont ornées de belles fleurs. Il ne doit pas oublier enfin que, dans les ſujets de l'hiſtoire ancienne, il ne peut guère employer les étoffes de ſoie ſans pécher contre le coſtume, puiſque, dans l'antiquité, elles n'étoient fabriquées que par les Seres.

La vanité ſe pare, la vraie grandeur eſt ſimple, & c'eſt la grandeur véritable que le grand peintre doit repréſenter : c'eſt la belle nature phyſique & morale qui eſt l'objet de ſon imitation. L'idéal de l'art ne conſiſte pas à faire Hélène riche, mais à la faire belle. Moins un ſujet aura d'ornemens étrangers, & plus il ſera beau ſi l'artiſte a du génie. Une belle femme, noblement drapée d'une étoffe ſimple, ſera bien plus noble dans un tableau,

Digitized by Google

que ſi elle étoit chargée de perles, d'or & d'étoffes précieuſes. Quelquefois, dans la nature, un Roi cherche à ſoutenir ſa majeſté par la richeſſe de ſes vêtemens; mais, dans l'art, un Roi ne doit être grand que de ſa majeſté perſonnelle, & c'eſt cette majeſté que l'artiſte s'efforce d'exprimer. Aſſuérus eſt moins paré & logé moins richement, mais il eſt bien plus grand dans le tableau du Pouſſin que dans celui de Troyes.

Il eſt inutile de recommander aux peintres de ne pas ſe livrer à faire des draperies *de pratique*; c'eſt-à-dire, ſans conſulter la nature. Il y en a eu qui prétendoient ſavoir les draperies par cœur; mais on ne peut douter que la nature ne leur eût offert, dans cette partie ſi variée, bien des choſes qu'ils ne ſavoient pas, ou qui ne ſe repréſentoient pas à leur mémoire.

L'uſage de l'école Romaine qui deſſinoit les draperies d'après nature, & les peignoit d'après ces deſſins, ne doit pas être adopté par les coloriſtes, parce que la nature, ſuivant le caractère des étoffes, produit des tons & des lumières qui donnent à l'ouvrage plus de perfection & de vérité. Cependant Raphaël, qui s'eſt conformé à cet uſage, eſt reſté le premier maître dans l'art de jeter les draperies & de donner aux plis le plus bel ordre. Il eſt même parvenu, dans cette partie, juſqu'à la beauté idéale. Il eſt enfin le plus grand peintre de draperies, comme les Vénitiens ſont les plus grands peintres d'étoffes.

Ecoutons ſur la manière de draper de ce grand artiſte, un artiſte qui l'a beaucoup étudié, le célebre Mengs.

Raphael, dit-il, imita d'abord la manière de draper du Pérugin ſon maître; il perfectionna cette manière en étudiant les ouvrages de Maſaccio, & ſur-tout de Fra-Bartolomeo, & quitta entièrement le goût de l'école d'où il étoit ſorti quand il eût vu l'antique. Ce fut dans les bas-reliefs de l'antiquité qu'il découvrit le grand goût du jet des draperies, & il ne tarda pas à l'introduire.

Il découvrit, par les principes des anciens, que le nud eſt la partie principale, que les draperies doivent être ſeulement regardées comme une partie acceſſoire, & qu'elles ſont deſtinées à le couvrir & non à le cacher; qu'elles doivent être néceſſaires & non de caprice; que par conſequent le vêtement ne doit être ni trop étroit, parce qu'il gêneroit les membres, ni trop ample, parce qu'il les embarraſſeroit, mais que l'artiſte doit le conformer à la grandeur & à l'attitude de la figure qui eſt cenſée le porter.

Il comprit que les grands plis doivent être placés ſur les grandes parties du corps, & ne doivent pas être hachés par de petits plis ſubordonnés; que quand la nature du vêtement exige ces petits plis, il faut leur donner peu de ſaillie, afin qu'ils cedent toujours à ceux qui indiquent des parties principales.

Il fit donc ſes draperies amples, ſans plis inutiles, avec des courbures à l'endroit des articulations. Ce fut la forme du nud qui lui indiqua celle des plis de la draperie, & ſur de grands muſcles il formoit de grandes maſſes. Quand une partie s'offroit en raccourci, il la couvroit du même nombre de plis qu'elle eût eu ſi elle avoit été droite, mais il préſentoit ces plis en raccourci comme la partie qu'ils couvroient.

Il ſe garda bien de donner à une draperie volante, & qui ne couvroit rien, la forme ou la grandeur de quelque partie du corps. Il y établiſſoit des yeux grands & profonds, & donnoit aux plis des formes qui ne pouvoient faire d'équivoques avec celles d'aucun membre.

Il ne cherchoit pas à placer des plis élégans; mais des plis néceſſaires à bien repréſenter la partie qu'ils couvroient. Les formes en ſont auſſi differentes que le ſont entr'elles celles des muſcles. Jamais elles ne ſont ni rondes ni quarrées.

Il a donné aux parties ſaillantes de plus grands plis qu'à celles qui fuyent, & n'a jamais placé de grands plis ſur une partie raccourcie, ni de petits plis ſur une partie développée.

C'étoit ſur les inflexions qu'il plaçoit les grands yeux & les coupes profondes. Il évitoit que deux plis d'une même forme, d'une même grandeur, ſe trouvaſſent à côté l'un de l'autre.

On voit que l'air eſt la cauſe générale du mouvement de ſes draperies volantes; elles ne ſont pas, comme ſes autres draperies, tirées & aplaties par leur poids.

Il a laiſſé appercevoir quelquefois les bords de ſes draperies, pour montrer que ſes figures ne ſont pas habillées d'un ſimple ſac. La forme des parties principales, & le poids ſpécifique de l'air ſont les cauſes de ſes plis.

On reconnoit dans ſes ouvrages, par les plis de la draperie, quelle étoit, l'inſtant d'auparavant, l'attitude de la figure, & ſi, par exemple, un bras étoit étendu ou replié avant l'action actuelle. C'eſt une expreſſion qu'il a toujours cherché à rendre, parcequ'elle eſt dans la nature; c'eſt auſſi dans la nature qu'il faut l'étudier: on ne la trouveroit pas dans le repos parfait du mannequin.

Quand les draperies ne couvrent les membres qu'à demi, & qu'elles ne couvrent, par exemple, qu'imparfaitement une jambe ou un bras, il a eu ſoin qu'elles coupaſſent obliquement le membre qu'elles laiſſent en partie découvert.

Ses plis ſont de forme triangulaire. La cauſe de cette forme eſt dans la nature: toute draperie tend à s'élargir & s'étendre, & comme en même tems ſon propre poids l'oblige à ſe replier ſur elle-même, elle s'étend d'un autre côté, ce qui forme des triangles.

Il

Il a reconnu que les mouvemens du corps & de ſes membres ſont les cauſes de la ſituation actuelle de la draperie & de la formation de ſes plis : toute ſa pratique n'eſt qu'un developpement & une démonſtration de cette théorie ; & toute manière de draper contraire à cette obſervation ſera vicieuſe. (*Article de M.* LEVESQUE).

DRAPERIE. Dans l'art de la Peinture, dont le but eſt d'imiter tous les corps qui tombent ſous le ſens de la vue, l'objet le plus noble & le plus intéreſſant eſt la repréſentation de l'homme. L'homme, par un ſentiment qui naît ou de la néceſſité ou de l'amour-propre, a l'uſage de couvrir différentes parties de ſon corps : l'imitation des différentes moyens qu'il emploie pour cela, eſt ce qu'on déſigne plus ordinairement par le mot *draperie* ; mais comme les peintres qui choiſiſſent la figure humaine pour le terme de leurs imitations, ſont diviſés en pluſieurs claſſes, l'art de draper me paroît ſuſceptible d'une diviſion par laquelle je vais commencer.

Peindre la figure eſt une façon générale de s'exprimer, qui s'applique à tous ceux qui s'exercent à peindre le corps humain. Les uns entreprennent d'imiter particulièrement les traits du viſage & l'habitude du corps, qui nous font diſtinguer les uns des autres, & cela s'appelle *faire le portrait*. Les autres s'attachent à imiter les actions des hommes, plutôt que le détail exact de leurs traits différens ; mais ces actions ſont de pluſieurs genres : elles ſont ou nobles ou communes, ou véritables & hiſtoriques, ou fabuleuſes & chimériques, ce qui exige des différences dans la manière de *draper*. Les *draperies* doivent donc en premier lieu être convenables au genre qu'on traite, & cette loi de convenance qui, en contribuant à la perfection des beaux-arts, eſt deſtinée à retenir chaque genre dans des bornes raiſonnables, ne peut être trop recommandée aujourd'hui à ceux qui les exercent. Il ſeroit à ſouhaiter que, gravée dans l'eſprit du peintre de portrait, elle le fût auſſi dans l'eſprit de ceux qui ſe font peindre ; ces derniers choiſiſſant un vêtement convenable à l'état qu'ils exercent, éviteroient des inconſéquences & des contraſtes bizarres & ridicules, tandis que le peintre aſſortiſſant les étoffes, les couleurs & l'habillement à l'âge, au tempérament & à la profeſſion de ceux qu'il repréſente, ajouteroit une plus grande perfection à ſes ouvrages, par un enſemble & une convenance ſur leſquels il doit fonder leurs ſuccès.

Le ſecond genre dont j'ai parlé & qui s'exerce à repréſenter des actions communes, mais vraies, ſe ſous-diviſe en une infinité de branches qu'il eſt inutile de parcourir. En général, les peintres de cette claſſe doivent conformer leurs *draperies* aux modes régnantes, en donnant aux vêtemens qui ſont à l'uſage des acteurs qu'ils font agir, toute la grace dont ils ſont ſuſceptibles, & la vérité qui peut en indiquer les différentes parties.

Je paſſe à l'ordre le plus diſtingué : c'eſt celui des artiſtes qui repréſentent des actions nobles, vraies ou fabuleuſes ; on les appelle *peintres d'hiſtoire*. Cette loi de convenance que j'ai recommandée, les oblige à s'inſtruire dans la ſcience du *coſtume*. Cette exactitude hiſtorique ſera honneur à leurs lumières & rejaillira ſur leur talent ; car ſans entrer dans une trop longue diſcuſſion, je dois dire à l'avantage des artiſtes qui obſervent avec ſuccès la ſévérité du *coſtume*, que très-ſouvent la gêne qu'il preſcrit, s'étend ſur l'ordonnance de la compoſition. Le génie ſeul eſt capable de ſurmonter cette difficulté, en alliant l'exactitude de certains habillemens peu favorables aux figures, avec la grace qu'on eſt toujours en droit d'exiger dans les objets imités.

Ce n'eſt pas aſſez que les *draperies* ſoient conformes au *coſtume* de l'action repréſentée, il faut en ſecond lieu qu'elles s'accordent au mouvement des figures ; troiſièmement, qu'elles laiſſent entrevoir le nud du corps, & que, ſans déguiſer les jointures & les emmanchemens, elles les laiſſent deviner & ſentir par les diſpoſitions des plis.

Reprenons cette diviſion, qui embraſſera les préceptes qui me paroiſſent les plus eſſentiels ſur cette partie.

L'exactitude du *coſtume* ne doit pas être portée à un excès trop gênant ; pour ne pas tomber dans cet abus, le peintre doit éviter également de s'en rapporter ſur ce point aux ſavans qui font leur unique étude de l'antiquité, & aux gens du monde qui n'ont preſque aucune idée de cette partie intéreſſante de l'hiſtoire. Si, trop docile, il conſulte ces hommes frivoles qui ne jugent que par un ſentiment que les préjugés falſifient & qui, bornés au préſent, n'ont jamais ajouté à leurs jouiſſances le tems paſſé ni l'avenir, il habillera Cyrus indifféremment à la Romaine ou à la Grecque, & Caton, plein de l'idée de l'immortalité, ſe poignardant pour ne pas ſurvivre à la République, ſera paré du déshabillé d'un François de nos jours. D'un autre côté, le ſavant critique, qui, paſſant ſa vie à approfondir les points épineux d'une érudition obſcure, a émouſſé en lui le goût des arts & les ſenſations des plaiſirs qu'ils procurent, ſera plus choqué de voir dans un tableau manquer quelque choſe aux armes que portoient les Horaces, qu'il ne ſera touché de la vérité de leur action. Le milieu que le peintre peut garder, eſt de donner à une nation, aux Romains par exemple, les vêtemens qu'ils portoient dans les tems les plus célèbres de la République. Il ſeroit injuſte d'exiger de lui ces recherches longues & pénibles par

leſquelles il pourroit ſuivre toutes les nuances que le luxe a répandues ſucceſſivement ſur les habillemens de ce peuple fameux. Il aura même encore plus de liberté, lorſque le ſujet d'hiſtoire qu'il traitera, remontera à des ſiècles moins connus, & les tems fabuleux lui laiſſeront le droit d'habiller ſuivant ſon génie les dieux & les héros dont il repréſentera les actions. J'ajouterai qu'un peintre eſt plus excuſable, quand, ne conſultant point le *coſtume* d'une nation, il lui donne des *draperies* idéales, que lorſqu'il lui prête celles d'un peuple fort différent. L'ignorance peut paſſer à la faveur de l'imagination, comme on voit un ſexe aimable nous faire excuſer ſes caprices par les graces dont il les accompagne.

La ſeconde diviſion de cet article renferme un précepte plus général que le précédent. Les *draperies* doivent être conformes au mouvement des figures qui les portent; elles doivent l'être auſſi au caractère du ſujet que l'on traite.

Peu de perſonnes, à moins qu'elles ne ſoient initiées dans les myſtères de l'art de peindre, imaginent de quelle importance eſt dans une compoſition la partie des *draperies*. Souvent c'eſt l'art avec lequel les figures d'un ſujet ſont drapées, qui eſt la baſe de l'harmonie d'un tableau, ſoit pour la couleur, ſoit pour l'ordonnance. Cet art contribue même à l'expreſſion des caractères & des paſſions; & ſi quelqu'un venoit à douter de cette dernière propoſition, qu'il réfléchiſſe un moment ſur ce que les habits des hommes qui ſe préſentent à nos yeux, ajoutent ou ôtent continuellement dans notre eſprit à l'idée que nous prenons d'eux. Dans l'imitation des hommes, l'habillement concourra donc, avec l'expreſſion de la figure, à confirmer ſon caractère; conſéquemment un miniſtre de la religion auquel vous voulez donner une expreſſion reſpectable, ſera vêtu de façon que les plis de ſes *draperies* ſoient grands, nobles, majeſtueux, & qu'ils paroiſſent agités d'un mouvement lent & grave. Les vêtemens des vieillards auront quelque choſe de lourd, & leur mouvement ſera foible, comme les membres qui les agitent; au contraire, le voile & la gaze dont une nymphe eſt à demi-couverte, ſembleront le jouet des zéphirs; & leurs plis répandus dans les airs, céderont à l'impreſſion d'une démarche vive & légère.

J'ai dit que cette diſpoſition des *draperies*, & leurs couleurs, renfermeroient ſouvent la clef de l'harmonie d'un tableau. Je vais rendre plus claire cette vérité, que ceux qui ne ſont pas aſſez verſés dans l'art de peindre, ne pourroient peut-être pas développer.

L'harmonie de la couleur dans la peinture, conſiſte dans la variété des tons que produit la lumière & dans l'accord que leur donnent les jours & les ombres. Il eſt des couleurs qui ſe font valoir, il en eſt qui ſe nuiſent; en général, les oppoſitions dures que produiſent les couleurs tranchantes ou les lumières vives & les ombres fortes, bruſquement rapprochées, bleſſent les regards, & ſont contraires aux loix de l'harmonie. Le peintre trouve des ſecours pour ſatisfaire à ces loix, dans la liberté qu'il a de donner aux étoffes les couleurs propres à lier enſemble celles des autres corps qu'il repréſente, & à les rendre toutes amies. D'ailleurs, pouvant diſpoſer ſes plis de manière qu'ils ſoient frappés du jour, ou qu'ils en ſoient privés en tout ou en partie, il rappelle à ſon gré la lumière dans les endroits où elle lui eſt néceſſaire, ou bien il la fait diſparoître par les ombres que la ſaillie des plis autoriſe.

Il en eſt de même de l'harmonie de la compoſition ou de l'ordonnance du ſujet. S'agit-il de groupper pluſieurs figures? Les *draperies* les enchaînent pour ainſi-dire, & viennent remplir les vuides qui ſembleroient les détacher les unes des autres; elles contribuent à ſoutenir les regards des ſpectateurs ſur l'objet principal, en lui donnant, pour ainſi-dire, plus de conſiſtance & d'étendue: elles lui ſervent de baſe, de ſoutien par leur ampleur. Un voile qui flotte au gré des vents, & qui s'élève dans les airs, rend légère la compoſition d'une figure, & la termine agréablement. Mais c'en eſt aſſez ſur le ſecond précepte; paſſons au dernier.

Les *draperies* doivent laiſſer entrevoir le nud du corps &, ſans déguiſer les jointures & les emmanchemens, les faire ſentir par la diſpoſition des plis. Il eſt un moyen ſimple pour ne point bleſſer cette loi, & les excellens artiſtes le pratiquent avec la plus ſévère exactitude. Ils commencent par deſſiner nue la figure qu'ils doivent draper; ils avouent que, ſans cette précaution, ils ſeroient ſujets à s'égarer, & qu'ils pourroient ajouter ou retrancher, ſans s'en appercevoir, à la proportion des parties dont le contour & les formes ſe perdent quelquefois dans la confuſion des plis.

La *draperie* n'eſt donc pas un moyen de s'exempter de l'exactitude que demande l'enſemble d'une figure ni de la fineſſe qu'exige le trait.

Qu'un raccourci, difficile à deſſiner juſte, embarraſſe un artiſte médiocre, il croit cacher ſa négligence ou ſa pareſſe ſous un amas de plis inutiles. Il ſe trompe: l'œil du critique éclairé remarquera le défaut, plutôt qu'il n'auroit fait peut-être, par l'affectation qu'on a miſe à le cacher, & ceux en plus grand nombre, qui jugeront par ſentiment, ſeront toujours déſagréablement affectés de ce qui n'eſt pas conforme à la nature. Le meilleur parti eſt de ſurmonter la difficulté du trait par une étude ſérieuſe du nud; alors la *draperie* devenue moins contrainte, prendra la forme que lui preſcrira

le contour des membres, &. ſes plis ſimples & debrouillés n'auront rien qui embarraſſe les regards ; cependant, comme il eſt peu de préceptes dont on ne puiſſe abuſer, en les obſervant trop rigoureuſement, il faut, en cherchant à ſe conformer à celui-ci, c'eſt-à-dire, en s'efforçant de faire ſentir le nud au travers des *draperies*, ne pas tellement ſerrer chaque partie du corps, que les membres gênés ſemblent ſervir de moule aux étoffes qui y paroîtroient collées. Evitez avec un ſemblable ſoin de donner aux vêtemens une telle ampleur, qu'une figure paroiſſe accablée ſous le poids des étoffes, ou que, nageant, pour ainſi dire, dans une quantité de plis, elle ne paroiſſe que l'acceſſoire, tandis que les *draperies* deviendroient l'objet principal.

C'eſt ici l'occaſion de réfléchir un moment ſur l'uſage de ces petites figures, que les peintres nomment *mannequins*; parce que cet uſage ſembleroit devoir être au moins toléré pour l'étude des *draperies* : il ſemble même être conſacré pour cet objet, par l'exemple de quelques habiles peintres, qui en ont fait un uſage aſſez grand, comme le Pouſſin; mais ſi l'on doit juger de la bonté d'un moyen, n'eſt-ce pas en comparant les inconvéniens qui peuvent en réſulter, avec l'utilité qu'on en peut retirer? ſi cela eſt, je dois condamner une pratique dangereuſe pour un art qui n'a déja que trop d'écueils à éviter. Mais entrons dans quelques détails.

Les peintres qui avouent qu'on ne peut parvenir à deſſiner correctement la figure qu'en l'étudiant ſur la nature, trouvent moyen de ſurmonter dans cette étude la difficulté qu'oppoſe à leurs efforts cette mobilité naturelle qui fait qu'une figure vivante ne peut demeurer dans une aſſiette invariable; ils ſurmontent auſſi celle de l'inſtabilité de la lumiere, qui, pendant qu'ils peignent une figure nue, ſe dégrade, s'affoiblit ou change à tout inſtant. Comment ces mêmes artiſtes regardent-ils comme inſurmontables ces mêmes difficultés, lorſqu'elles ont pour objet l'étude d'une *draperie*? pourquoi la fixer ſur une repréſentation incorrecte, froide, inanimée, &, dans l'eſperance d'imiter plus exactement la couleur & les plis d'un ſatin, renoncer à ce feu qui doit inſpirer des moyens prompts de repréſenter ce qui ne doit être que peu d'inſtant ſous les yeux?

Ce n'eſt pas tout : l'artiſte s'expoſe à donner enfin dans les pièges que lui tend une figure, dont les formes ridicules parviennent inſenſiblement à ſe gliſſer dans le tableau & à rendre incorrectes, ou froides & inanimées, celles que le peintre avoit empruntées d'une nature vivante & régulière. Qu'arrive-t-il encore? L'étoffe étudiée ſur le *manequin*, & bien plus terminée que le reſte du tableau, détruit l'unité d'imitation, dépare les différens objets repréſentés, & ce ſatin, ſi patiemment imité, offre aux yeux clairvoyans une peſanteur de travail, ou une moleſſe de touche qui fait bien regretter le tems qu'un artiſte a employé à ce travail ingrat. C'eſt Titien, Paul Véronèſe, & ſur-tout Vandick qu'il faut ſuivre. Les *draperies* de ce dernier ſont légères, vraies & faites avec une facilité qui indique un artiſte ſupérieur à ces détails. Examinez de près ſon travail & ſa touche : vous voyez combien peu les étoffes les plus riches lui ont coûté; à la diſtance néceſſaire pour voir le tableau, elles l'emportent ſur les plus patiens & les plus froids chefs-d'œuvre de ce genre. Le moyen d'arriver à ce beau faire, eſt d'étudier cette partie en grand, & de donner à chaque eſpèce d'étoffe la touche qui en rappelle le caractère ſans ſe laiſſer égarer & ſe perdre dans la quantité de petites lumières, de demi-teintes, d'ombres que préſente une *draperie* immuable apprêtée ſur un *mannequin*, & poſée trop près de l'œil.

Je vais finir par une réflexion ſur la maniere de *draper* des ſculpteurs anciens. Preſque toutes leurs figures paroiſſent drapées d'après des étoffes mouillées. Ces étoffes ſont diſtribuées en différens ordres de petits plis, qui laiſſent parfaitement diſtinguer les formes du corps; ce qui n'eſt cependant pas ſi général, qu'il n'y ait quelques exceptions, & qu'on n'ait trouvé des morceaux de ſculpture grecque traités dans une manière plus large pour les *draperies*, & telle qu'elle convient à la peinture. En conſeillant aux peintres de ne pas imiter ſervilement l'antique dans la manière de *draper*, il s'en faut bien que je prétende la blâmer. Les anciens ſont aſſez juſtifiés par ce qui eſt arrivé quelquefois à nos ſtatuaires, lorſque voulant affecter une grande manière & des plis grands & ſimples, ils ont laiſſé le ſpectateur incertain, ſi ce qu'il voyoit étoit l'imitation des accidens d'un rocher ou des plis flexibles d'une étoffe. En effet, rien n'étant plus éloigné de la flexibilité & de la légèreté d'une gaze ou d'un taffetas, que l'apparence que nous offre une ſurface de pierre ou de marbre, il faut choiſir dans les accidens des *draperies* ce qui doit caractériſer davantage leur ſoupleſſe & leur mobilité, ſur-tout ne pouvant y ramener l'eſprit par l'éclat, la variété des couleurs & par le jeu de la lumiere. (*Article de M.* WATELET).

D U

DUR (adj.) Un tableau eſt *dur* lorſque les choſes ſont marquées par des lumières & des ombres trop fortes & trop voiſines les unes des autres. Un deſſin eſt *dur* quand les artiç

du contour ou de l'intérieur ſont trop prononcées ; & que la peau ne recouvre ni les muſcles, ni les attaches, ni les jointures : ce qui eſt ſouvent arrivé à d'habiles artiſtes, pour avoir trop affecté de montrer leur ſcience en anatomie. Le deſſin peut auſſi être *dur*, comme un tableau, par le défaut de paſſages qui conduiſent doucement de la lumière aux ombres. Il peut encore être *dur* de crayon, ſi les hachures trop fortes ne ſont pas adoucies par un grené qui leur ſerve de fond. (*Extrait en grande partie de l'ancienne Encyclopédie*).

Digitized by Google

E E

EAU-FORTE, (ſubſt. fém.) terme de gravure. Le mot *eau-forte* ſe prend en deux ſens différens : il ſignifie, dans le premier ſens, une liqueur acide qui ronge l'airain. Il y en a de deux ſortes ; l'*eau-forte* de départ, & l'*eau-forte* à couler : l'artiſte en fait uſage pour rendre profondes & ſolides les tailles qu'il a tracées ſur un vernis dont il a commencé par couvrir ſon cuivre. Cette opération appartient à la pratique.

L'*eau-forte*, dans un autre ſens, ſe prend pour l'eſtampe qui eſt le produit du travail que l'artiſte a tracé ſur le vernis, & qu'il a fait creuſer par l'*eau-forte*. C'eſt dans ce ſens que l'on dit : « les *eaux-fortes* de Labelle ſont » pleines d'eſprit. Les *eaux-fortes* des peintres » ſont quelquefois plus recherchées que les » plus belles eſtampes des graveurs ».

Ceux qui ont quelque connoiſſance des procédés de la gravure au burin & de celle à l'*eau-forte*, ou qui prendront la peine de ſe procurer cette connoiſſance dans le dictionaire pratique, ſentiront combien la gravure à l'*eau-forte* doit l'emporter par l'eſprit, le goût & la liberté. Le burin eſt un outil réſiſtant, qui eſt pouſſé par la force du poignet, au lieu d'être conduit par l'agilité des doigts, & qui ne procède que par des lignes droites ou circulaires. La pointe dont on ſe ſert pour graver à l'*eau-forte* ſe tient avec les doigts comme une plume ou un crayon & ſe prête à tous les mouvemens que les doigts veulent lui imprimer. Tantôt on la conduit avec fermeté, tantôt on la fait badiner ſur le vernis ; elle ſe prête à tous les travaux capricieux qu'on lui preſcrit de tracer. Comparée au crayon, elle a le déſavantage de la réſiſtance que lui oppoſe le cuivre qu'elle doit entamer plus ou moins légèrement ; mais elle a l'avantage de produire au beſoin des travaux bien plus ſubtils. Si les tailles qu'elle trace ont par elles-mêmes plus de maigreur & de ſechereſſe que les hachures faites au crayon, c'eſt un inconvénient que l'intelligence & le goût de l'artiſte font aiſément diſparoître, & dont il tire même des agrémens particuliers à ſon art.

Les *eaux-fortes*, priſes dans l'acception où elles ſignifient des eſtampes produites par des travaux deſſinés à la pointe & creuſés par l'*eau-forte*, ſont de deux eſpèces. Les unes ſont deſtinées par l'artiſte à demeurer telles qu'elles ſont ; les *eaux-fortes* des peintres ſont en général de cette claſſe. Les autres ſont ſeulement les ébauches d'eſtampes qui doivent être enſuite terminées au burin ; telles ſont, en général, les *eaux-fortes* des graveurs.

On ſent que, par leur différente deſtination, elles exigent des travaux d'eſpèce différente. Le peintre ne ſe propoſant pas de revenir ſur ſon ouvrage, doit y établir tous les travaux néceſſaires pour produire l'effet qu'il a dans la penſée. Le graveur qui travaillera de nouveau ſon cuivre, n'y établit que les premiers travaux, & les laiſſe bien loin de l'effet que produira ſa planche terminée. L'*eau-forte* du peintre peut donc avoir un effet très-piquant ; celle du graveur n'a d'ordinaire qu'un effet griſâtre, fade & blafard. Le peintre, n'ayant pas deſſein de repaſſer ſur les opérations de ſa pointe avec un inſtrument plus inflexible, ſe permet tous les travaux que ſon goût lui inſpire, il fait jouer à ſon gré ſur le vernis une pointe libertine, il épargne, il mêlange, il prodigue les travaux : il en établit qu'il prévoit bien qui ſeront confondus & crévés par l'*eau-forte*, & ſe promet d'avance, de ces accidens, des effets piquans & pittoreſques. Cette heureuſe audace eſt interdite au graveur : en opérant avec la pointe, il eſt occupé des opérations qu'il doit faire dans la ſuite avec le burin ; il ne permet guère à ſa pointe de tracer un chemin que ſon burin ne pourra ſuivre ; on ſent qu'il n'uſe de ſa liberté actuelle qu'avec le ſentiment de ſon eſclavage futur. L'*eau-forte* du peintre ſera donc libre, ragoûtante, ſpirituelle ; l'*eau-forte* du graveur ſera froide, ſervile & peinée.

Ce que nous venons de dire ne doit pas être pris trop généralement. Il y a des *eaux-fortes* de peintres qui ont peu de mérite, même dans la partie du deſſin, parce que ces peintres, peu accoutumés à manier la pointe, & gênés par la réſiſtance du cuivre, n'ont pu établir leur trait avec la même ſûreté qu'ils l'auroient fait au crayon ou au pinceau. Il y a des *eaux-fortes* de graveurs qui offrent des travaux libres & pittoreſques, parce qu'ils ont fort avancé, & quelquefois même achevé à la pointe les parties dont elle s'acquitte mieux que le burin. Corneille Wiſcher a quelquefois montré, dans la même eſtampe, ce que la pointe peut produire de plus brut, avec ce que le burin peut produire de plus brillant.

Il y a des eſtampes très-avancées & même preſqu'entierement terminées à l'*eau-forte* qui ſont très-eſtimées, parce qu'elles rendent bien à pluſieurs égards les tableaux du maître

d'après lequel elles ſont faites, & qui n'ont cependant aucun mérite remarquable par rapport au travail de la pointe. Le trait & l'effet s'y trouve, mais la manœuvre n'en a rien d'aimable ni de piquant. Telles ſont les gravures de Michel Dorigny d'après le Vouet ſon beau-père : je placerois encore dans cette claſſe, mais dans un rang ſupérieur, les eſtampes de Peſne, d'après le Pouſſin.

On établit mal avec des paroles le mérite des ouvrages des arts. Le lecteur qui voudra ſentir le mérite des *eaux-fortes*, doit conſidérer avec une ſorte d'étude celles du Benedette, du Rembrandt, de Labelle, de Callot, de le Clerc, de Smidt, & de différens peintres. Ce ne ſera qu'après s'être familiariſé avec ce genre, qu'il commencera à aimer celles de Vandick, quoique peu ſoignées. Il ne négligera pas non plus celles d'Annibal Carrache, ni du Guide, &c. quoique la manœuvre en ſoit un peu froide. Les eſtampes de Gérard Audran lui offriront le mêlange le plus pittoreſque de la pointe & du burin. En vain de brillans ouvriers employeront tout le preſtige, tout le charlataniſme de leur métier pour corrompre le goût du public ſur le vrai mérite de la gravure : il reſtera toujours de vrais connoiſſeurs qui conſerveront la palme à ce grand artiſte.

Duchange ne poſſédoit pas au même dégré que Gérard Audran la partie pittoreſque de l'*eau-forte ;* mais il avoit un très-bon goût. Cet artiſte, & les graveurs de ſon école laiſſoient badiner & briller l'*eau-forte* ſur les parties claires de leurs eſtampes & dans les lointains. On a perdu cette pratique, & l'on réſerve aujourd'hui ces parties pour le travail du burin pur. On ſe plaît à faire triompher le métier dans les parties mêmes qui auroient tant de grace ſi elles étoient reſervées à l'art.

Il ſemble, en général, que les graveurs ne ſe ſervent aujourd'hui de l'*eau-forte*, que parce qu'ils ne ſont pas aſſez familiers avec le burin pour ébaucher leurs planches ſans le ſecours de la pointe. Les grands maîtres en gravure ſe ſervoient de la pointe, parce qu'ils ſentoient tout ce que le mêlange de ſes travaux avec ceux du burin pouvoit ajouter de pittoreſque à leurs ouvrages. Ce n'eſt pas la peine d'établir des travaux à la pointe, pour que le burin les efface entièrement. On a vu des graveurs plus ſenſibles à la variété des reſſources de l'art qu'aux alléchemens du métier, donner à leurs travaux au burin le déſordre pittoreſque & la brutalité des travaux à *l'eau-forte*. On en trouvera de beaux exemples dans les eſtampes de Bolſwert. Il gravoit les tableaux de Rubens ſous les yeux de ce grand maître ; & Rubens n'eût pas applaudi le graveur qui auroit ſacrifié une partie des reſſources de l'art à la vanité de montrer par-tout des tailles bien brillantes, bien froides & bien léchées ; & qui auroit voulu rendre ſes tableaux avec les mêmes manœuvres qu'il faudroit employer pour rendre des ouvrages d'airain ou d'orfévrerie.

L'*eau-forte*, c'eſt-à-dire, la pointe doit travailler beaucoup dans le feuillé des arbres, les terraſſes, les draperies groſſières, les chaumières & toutes les fabriques ruſtiques : elle doit dominer dans les lointains, parce que l'interpoſition de l'air leur donne un vague, une ſorte d'indéciſion & de moleſſe qui ſeroit moins bien exprimé par les travaux plus fermes du burin : elle ébauchera avec ſuccès les chairs. Le burin s'acquittera mieux du travail des eaux, du marbre, de l'airain, des vaſes précieux, des étoffes brillantes. Quelquefois l'*eau-forte* ſera heureuſement le deſſous du travail, & elle ſera recouverte d'une ou de deux tailles au burin qui formeront une ſorte de glacis, & accorderont cette ébarche d'*eau forte* avec les travaux voiſins où le burin ſera dominant. Enfin il ne faut pas oublier que la gravure n'eſt pas ſeulement un métier, mais un art, & qu'elle doit conſulter le goût. (*Article de M.* LE VESQUE).

É B

ÉBAUCHE, (ſubſt. fém.) ce terme n'eſt pas ſynonyme d'eſquiſſe. L'eſquiſſe eſt la première penſée du tableau, exprimée d'une manière plus ou moins terminée, & jettée ſur un papier ou ſur une toile ſéparée. Les figures, les acceſſoires, le fire, l'effet y ſont indiqués ; mais rien n'y eſt rendu, rien n'y eſt arrêté. C'eſt pour le peintre ce que ſeroit le plan d'un ouvrage pour un écrivain. L'*ébauche* eſt le premier travail du tableau même : elle doit être couverte dans la ſuite par d'autres travaux ; mais cependant elle doit ſubſiſter, & même, ſi elle eſt ſavamment faite, les couleurs en doivent ſervir & concourir à l'effet de celles qui les couvriront, ſur-tout dans les ombres qui doivent toujours être légères de couleur. Par conſéquent dans l'*ébauche*, les formes doivent être arrêtées, ſans quoi elle ne ſerviroit pas, puiſqu'il faudroit l'effacer par les couches ſupérieures ; elle ſeroit même nuiſible, car les couleurs du deſſous percent avec le tems. Il eſt donc utile de prévoir, en établiſſant les teintes de l'*ébauche*, celles qu'on mettra par deſſus.

Tous les peintres ne ſuivent pas la même méthode dans leurs *ébauche*. Il y en a de qui l'*ébauche* offre déjà, mais d'une teinte plus foible, l'effet qu'ils ſe propoſent de produire dans le fini. D'autres ne font qu'un léger lavis de couleur, & leur tableau *ébauches* ne préſente qu'une griſaille. Rubens penſoit, en *ébauchant*, à tirer parti, non-ſeulement de ſon *ébauche*

Digitized by Google

mais même des tons de l'impreſſion de la toile.

Suivant Laireſſe, la meilleure méthode, quand il doit y avoir du payſage dans le tableau, eſt de commencer l'*ébauche* par le fond, parce que c'eſt d'après la clarté ou l'obſcurité du ciel qu'il faut diſpoſer toutes les autres parties & régler toutes les teintes des objets.

Mais ſi ce ſont des figures ou d'autres grands objets qui forment la principale partie du tableau, il croit qu'alors il faut commencer par l'endroit où doit être employée la plus grande force. Il recommande, pour ne pas faire un travail inutile, d'obſerver dès l'*ébauche* la perſpective aerienne, & de diſpoſer les couleurs & les teintes de maniere qu'en regardant le tableau à un certain éloignement, il y ait déjà un parfait accord dans l'enſemble. Il juge avec raiſon que cette méthode procurera beaucoup de facilité pour la ſuite du travail.

Il blâme ſur-tout les peintres qui ne ſuivent que le caprice dans le choix de la partie du tableau par laquelle ils commencent leur *ébauche*; qui, ſi leur imagination eſt flattée de la repréſentation d'un vaſe d'or, commenceront par ce vaſe, pour paſſer enſuite, ſans un deſſein bien déterminé & bien réfléchi, à une draperie bleue, puis à une draperie rouge, &c. Il trouve le même inconvénient à peindre d'abord & à terminer entièrement le nud, pour paſſer enſuite aux draperies & à tous les acceſſoires. Les ouvrages, commencés par cette méthode vicieuſe, n'offrent, ſuivant lui, qu'une incohérence qui embarraſſe plus l'artiſte que s'il n'avoit ſous ſes yeux qu'une toile imprimée. Mais quand la diſpoſition, le coloris, l'entente générale ont été bien obſervés dans la premiere couche de couleurs qui forme l'*ébauche*, quand tout y a été le produit de la réflexion ſur l'ouvrage qui doit ſuivre, l'artiſte peut s'appliquer avec goût à la meilleure manière de finir ce qu'il a ſi bien indiqué.

On ſe ſert auſſi du mot *ébauche* dans la ſculpture & la gravure. On dit *ébaucher* une ſtatue, un bas-relief, une planche: mais on dit plus volontiers *eſquiſſer* un deſſin, quoique les premiers travaux par leſquels on établit les formes intérieures & le clair-obſcur répondent à ceux de l'*ébauche* en peinture, puiſqu'un deſſin terminé eſt en effet un tableau d'une ſeule couleur, un camayeu. (*Article de M.* LE PESQUE).

É C

ÉCAILLE, ÉCAILLER. On dit qu'un tableau s'*écaille*, lorſqu'il s'en détache de petites parties qu'on appelle *écailles*. Les peintures à freſque ſont ſujettes à s'*écailler*. Le ſtuc s'*écaille* également. On dit: ce tableau s'*écaille*, eſt tout *écaillé*. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

ÉCHAMPER, (v. act.) c'eſt terminer les contours des objets, les tirer du *champ*, s'eſt-à-dire, les détacher d'avec le fond. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

ÉCHO *de lumière*, (ſubſt. maſc.) On appelle ainſi métaphoriquement la répétition de la lumière, comme au ſens propre, on appelle *écho* la répétition du ſon.

On ne doit jamais répéter la lumière principale; mais il eſt important de la rappeller dans les diverſes parties de la compoſition, à moins qu'on ne traite des ſujets de nuit. Pour ſoutenir la lumière principale, il faut introduire des *échos lumineux* qui appellent ſucceſſivement l'œil du ſpectateur, & qui, le promenant d'un bout à l'autre ſur des lignes diagonales, lui faſſent paroître le tableau plus grand que la toile.

C'eſt à l'endroit où ſe paſſe le plus fort intérêt de l'action qu'il convient ordinairement de placer la lumière principale; les *échos* doivent être diſtribués ſur les circonſtances les plus conſidérables. Ils peuvent être portés à l'éclat le plus vif ſur les premiers ſites, pourvu que le volume n'en ſoit pas bien large, & qu'ils ne ſoient, par rapport à la lumière dominante, que ce que ſont les touches de la maſſe. La lumière principale doit être liée avec tous les objets qui l'environnent par ces *échos*, c'eſt-à-dire, par des lumières ſecondes moins vives, & qui ne diſputent avec elle ni par l'éclat, ni par le volume. (*Article extrait du Traité de Peinture de M.* DANDRÉ BARDON).

ÉCLAT, ÉCLATANT. On dit qu'un tableau a de l'*éclat*, lorſqu'il eſt clair preſque par tout, & que, quoiqu'il y ait très-peu d'ombres pour faire valoir les clairs, il eſt cependant extrêmement brillant. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

ÉCOLE, (ſubſt. fem.) dans les *beaux arts*, ſignifie proprement une *claſſe d'artiſtes* qui ont appris leur art d'un maître, ſoit en recevant ſes leçons, ſoit en étudiant ſes ouvrages, & qui en conſequence ont ſuivi plus ou moins la manière de ce maître, ſoit à deſſein de l'imiter, ſoit par l'habitude qui leur a fait adopter ſes principes. Une habitude ſi ordinaire à des avantages ſans doute, mais elle a peut-être encore de plus grands inconvéniens. Ces inconvéniens, pour ne parler ici que de la peinture, ſe font principalement ſentir dans la partie de la couleur, ſi j'en crois les habiles artiſtes & les connoiſſeurs vraiment éclairés. Selon eux, cette eſpèce de convention tacite formée dans une

ecole, pour rendre les effets de la lumière par tels ou tels moyens, ne produit qu'un peuple servile d'imitateurs, qui vont toujours en dégénérant; ce qu'on pourroit prouver aiſement par les exemples.

Une ſeconde obſervation non moins importante, que je dois aux mêmes connoiſſeurs, c'eſt qu'il eſt très dangereux de porter un jugement général ſur les ouvrages ſortis d'une *école*, ce jugement eſt rarement aſſez exact pour ſatisfaire celui qui le porte, à plus forte raiſon pour ſatisfaire les autres. Les ouvrages de peinture changent tous les jours, ils perdent l'accord que l'artiſte y avoit mis; enfin ils ont, comme tout ce qui exiſte, une eſpèce de vie dont le tems eſt borné, & dans laquelle il faut diſtinguer un état d'enfance, un état de perfection, du moins au degré où ils peuvent l'avoir, & un état de caducité; or ce n'eſt que dans le ſecond de ces trois états qu'on peut les apprécier avec juſtice.

On dit pour l'ordinaire que l'*école* romaine s'eſt principalement attachée au deſſein, l'*école* vénitienne au coloris, *&c.* On ne doit point entendre par-là que les peintres de ces *écoles* ayent eu le projet formé de préférer le deſſin à la couleur, ou la couleur au deſſin : ce ſeroit leur attribuer des vues qu'ils n'eurent ſans doute jamais. Il eſt vrai que par le réſultat des ouvrages des différentes *écoles*, il s'eſt trouvé que certaines parties de la peinture ont été plus en honneur dans certaines *écoles* que dans d'autres; mais il ſeroit très-difficile de démêler & d'aſſigner les cauſes de ces différences : elles peuvent être morales & non moins obſcures.

Eſt-ce à ces cauſes phyſiques ou aux cauſes morales, ou à la réunion des unes & des autres, qu'on doit attribuer l'état de langueur où la peinture & la ſculpture ſont actuellement en Italie? L'*école* de peinture françoiſe eſt aujourd'hui, de l'aveu général, ſupérieure à toutes les autres. Sont ce les récompenſes, les occaſions, l'encouragement & l'émulation qui manquent aux Italiens? car ce ne ſont pas les grands modeles. Ne ſeroit-ce point plutôt un caprice de la nature, qui, en fait de talens & de génie, ſe plaît, pour ainſi dire, à ouvrir de tems en tems des mines, qu'elle referme enſuite abſolument pour pluſieurs ſiécles? pluſieurs des grands peintres d'Italie & de Flandres ont vécu & ſont morts dans la miſère : quelques-uns ont été perſécutés, bien loin d'être encouragés. Mais la nature ſe joue de l'injuſtice de la fortune, & de celle des hommes; elle produit des génies rares au milieu d'un peuple de barbares, comme elle fait naître les plantes précieuſes parmi des Sauvages qui en ignorent la vertu.

On ſe plaint que notre *école* de peinture commence à dégénérer, ſinon par le mérite, au moins par le nombre des bons artiſtes : notre *école* de ſculpture, au contraire, ſe ſoutient; peut-être même, par le nombre & le talent des artiſtes, eſt-elle ſupérieure à ce qu'elle a jamais été. Les peintres prétendent, pour ſe juſtifier, que la peinture eſt ſans comparaiſon plus difficile que la ſculpture; on juge bien que les ſculpteurs n'en conviennent pas, & je ne prétends point décider cette queſtion : je me contenterai de demander ſi la peinture avoit moins de difficultés lorſque nos peintres égaloient ou même ſurpaſſoient nos ſculpteurs. Mais j'entrevois deux raiſons de cette inégalité des deux *écoles* : la premiere eſt le goût ridicule & barbare de la nation pour les magots de porcelaine & les figures eſtropiées de la Chine. Comment, avec un pareil goût, aimera-t-on les ſujets nobles, vaſtes & bien traités? Auſſi les grands ouvrages de peinture ſe ſont-ils aujourd'hui réfugiés dans nos égliſes, où même on trouve rarement les occaſions de travailler en ce genre. Une ſeconde raiſon non moins réelle que la première, & qui mérite beaucoup plus d'attention, parce qu'elle peut s'appliquer aux lettres comme aux arts, c'eſt la vie différente que menent les peintres & les ſculpteurs. L'ouvrage de ceux-ci demandant plus de tems, plus de ſoins, plus d'aſſiduité, les force à être moins répandus : ils ſont donc moins ſujets à ſe corrompre le goût par le commerce, les vues & les conſeils d'une foule de prétendus connoiſſeurs, auſſi ignorans que préſomptueux. Ce ſeroit une queſtion bien digne d'être propoſée par une de nos académies, que d'examiner *ſi le commerce des gens du monde a fait plus de bien que de tort aux gens de Lettres & aux artiſtes.* Un de nos plus grands ſculpteurs ne va jamais aux ſpectacles que nous appellons *ſérieux* & *nobles*, de crainte que la manière étrange dont les héros & les dieux y ſont ſouvent habillés, ne dérange les idées vraies, majeſtueuſes & ſimples qu'il s'eſt formées ſur ce ſujet. Il ne craint pas la même choſe des ſpectacles de farce, où les habillemens groteſques ne laiſſent dans ſon ame aucune trace nuiſible. C'eſt à-peu-près par la même raiſon que le P. Malebranche ne ſe délaſſoit qu'avec des jeux d'enfant. Or je dis que le commerce d'un grand nombre de faux juges eſt auſſi dangereux à un artiſte, que la fréquentation de nos grands ſpectacles le ſeroit à l'artiſte dont on vient de parler. Notre *école* de peinture ſe perdra totalement, ſi les amateurs qui ne ſont qu'amateurs (& combien peu y en a-t-il qui ſoient autre choſe?) prétendent y donner le ton par leurs diſcours & par leurs écrits. Toutes leurs diſſertations n'aboutiront qu'à faire de nos artiſtes de beaux eſprits manqués & de mauvais peintres. Raphaël n'avoit guère lû d'écrits ſur ſon art, encore moins de diſſertations; mais il étudia la nature & l'antique. Jules II, & Léon

Léon X laiſſoient faire ce grand homme, & le récompenſoient en ſouverains, ſans le conſeiller en imbécilles. Les François ont peut-être beaucoup plus & beaucoup mieux écrit que les Italiens ſur la peinture, les Italiens n'en ſont pas moins leurs maîtres en ce genre. On peut ſe rappeller à cette occaſion l'hiſtoire de ces deux architectes qui ſe préſentèrent aux Athéniens pour exécuter un grand ouvrage que la république vouloit faire. L'un d'eux parla très-long-tems & très-diſertement ſur ſon art, & l'autre ſe contenta de dire après un long ſilence : *ce qu'il a dit, je le ferai.*

On auroit tort de conclure de ce que je viens d'avancer, que les peintres, & en général les artiſtes, ne doivent point écrire ſur leur art ; je ſuis perſuadé au contraire qu'eux ſeuls en ſont vraiment capables : mais il y a un temps pour faire des ouvrages de génie, & un tems pour en écrire : ce dernier tems eſt arrivé, quand le feu de l'imagination commence à être rallenti par l'âge ; c'eſt alors que l'expérience acquiſe par un long travail, a fourni une matière abondante de réflexions, & l'on n'a rien de mieux à faire que de les mettre en ordre. Mais un peintre qui dans ſa vigueur abandonne la palette & les pinceaux pour la plume, me paroît ſemblable à un poëte qui s'adonneroit à l'étude des langues orientales ; dès ce moment la nullité ou la médiocrité du talent de l'un & de l'autre eſt décidée. On ne ſonge guère à écrire ſur la poétique, quand on eſt en état de faire l'Iliade.

La ſupériorité généralement reconnue, ce me ſemble, de l'*école* ancienne d'Italie ſur l'*école* françoiſe ancienne & moderne, en fait de peinture, me fournit une autre réflexion que je croia devoir préſenter à mes lecteurs. Si quelqu'un vouloit perſuader que nos peintres effacent ceux de l'Italie, il pourroit raiſonner en cette ſorte : Raphaël & un grand nombre de deſſinateurs italiens, ont manqué de coloris ; la plûpart des coloriſtes ont péché dans le deſſin : Michel-Ange, Paul Veroneſe, & les plus grands maîtres de l'*école* italienne, ont mis dans leurs ouvrages des abſurdités groſſieres. Nos peintres françois au contraire ont été ſans comparaiſon plus raiſonnables & plus ſages dans leurs compoſitions. On ne voit point dans les tableaux de le Sueur, du Pouſſin, & de le Brun, des contre-ſens & des anachroniſmes ridicules, & dans les ouvrages de ces grands hommes la ſageſſe n'a point nui à la beauté : donc notre *école* eſt fort ſupérieure à celle d'Italie. Voilà un raiſonnement très faux, dont pourtant tout eſt vrai, excepté la conſéquence. C'eſt qu'il faut juger les ouvrages de génie, non par les fautes qui s'y rencontrent, mais par les beautés qui s'y trouvent. Le tableau de la famille de Darius eſt le chef-d'œuvre de le Brun ; cet ouvrage eſt très-eſtimable par la compoſition, l'ordonnance, & l'expreſſion même : cependant, de l'avis des connoiſſeurs, il ſe ſoutient à peine auprès du tableau de Paul Veroneſe, qu'on voit à côté de lui dans les appartemens de Verſailles, & qui repréſente les pélerins d'Emmaüs, parce que ce dernier tableau a des beautés ſupérieures, qui font oublier les fautes groſſières de ſa compoſition. La *Pucelle*, ſi j'en crois ceux qui ont eu la patience de la lire, eſt mieux conduite que l'*Enéide*, & cela n'eſt pas difficile à croire ; mais vingt beaux vers de Virgile écraſent toute l'ordonnance de la *Pucelle*. Les pieces de Shakeſpear ont des groſſièretés barbares ; mais à-travers cette épaiſſe fumée brillent des traits de génie que lui ſeul y pouvoit mettre ; c'eſt d'après ces traits qu'on doit le juger, comme c'eſt d'après *Cinna* & *Polieucte*, & non d'après *Tite* & *Bérénice*, qu'on doit juger Corneille. L'*école* d'Italie, malgré tous ſes défauts, eſt ſupérieure à l'*école* françoiſe, parce que les grands maîtres d'Italie ſont ſans comparaiſon en plus grand nombre que les grands maîtres de France, & parce qu'il y a dans les tableaux d'Italie des beautés que les François n'ont point atteintes. Qu'on ne m'accuſe point ici de rabaiſſer ma nation ; perſonne n'eſt plus admirateur que moi des excellens ouvrages qui en ſont ſortis ; mais il me ſemble qu'il ſeroit auſſi ridicule de lui accorder la ſupériorité dans tous les genres, qu'injuſte de la lui refuſer dans pluſieurs.

Sans nous écarter de notre ſujet (car il s'agit ici des *écoles* des beaux arts en général), nous pouvons appliquer à la Muſique une partie de ce que nous venons de dire. Ceux de nos écrivains qui dans ces derniers tems ont attaqué la muſique italienne, & dont la plupart, très-féconds en injures, n'avoient pas la plus légère connoiſſance de l'art, ont fait contr'elle un raiſonnement préciſément ſemblable à celui qui vient d'être refuté. Ce raiſonnement tranſporté de la muſique à la peinture, eût été, ce me ſemble, la meilleure réponſe qu'on pût oppoſer aux adverſaires de la muſique italienne. Il ne s'agit pas de ſavoir ſi les Italiens ont beaucoup de mauvaiſe muſique, cela doit être, comme ils ont ſans doute beaucoup de mauvais tableaux ; s'ils ont fait ſouvent des contre-ſens, cela doit être encore ; ſi leurs pointa d'orgue ſont déplacés ou non ; s'ils ont prodigué ou non les ornemens mal-à-propos : il s'agit de ſavoir ſi dans l'expreſſion du ſentiment & des paſſions, & dans la peinture des objets de toute eſpèce, leur muſique eſt ſupérieure à la nôtre, ſoit par le nombre, ſoit par la qualité des morceaux, ſoit par tous les deux enſemble. Voilà, s'il m'eſt permis de parler ainſi, l'énoncé du problème à réſoudre pour

juger la queſtion. L'Europe ſemble avoir jugé en faveur des Italiens, & ce jugement mérite d'autant plus d'attention, qu'elle a tout-à-la fois adopté généralement notre langue & nos pièces de théâtre, & proſcrit généralement notre muſique. S'eſt-elle trompée, ou non? c'eſt ce que notre poſtérité décidera. Il me paroit ſeulement que la diſtinction ſi commune entre la muſique Françoiſe & l'Italienne, eſt frivole ou fauſſe. Il n'y a qu'un genre de muſique : c'eſt la bonne. A-t-on jamais parlé de la peinture françoiſe & de la Peinture italienne? La nature eſt la même par-tout; ainſi les arts qui l'imitent, doivent auſſi être par-tout ſemblables.

Comme il y a en Peinture différentes *écoles*, il y en a auſſi en Sculpture, en Architecture, en Muſique, & en général dans tous les beaux Arts. En Muſique, par exemple, tous ceux qui ont ſuivi le ſtyle d'un grand maître (car la Muſique a ſon ſtyle comme le Diſcours), ſont ou peuvent être regardés comme de l'*école* de ce maître. L'illuſtre Pergolèſe eſt le Raphaël de la Muſique italienne; ſon ſtyle eſt celui qui mérite le plus d'être ſuivi, & qui en effet l'a été le plus par les artiſtes de ſa nation : peut-être commencent-ils à s'écarter un peu trop du ton vrai, noble & ſimple, que ce grand homme avoit donné. Il ſemble que la Muſique en Italie commence à approcher du ſtyle de Sénèque; l'art & l'eſprit s'y montrent quelquefois un peu trop, quoiqu'on y remarque encore des beautés vraies, ſupérieures, & en grand nombre.

Les François n'ont eu juſqu'ici que deux *écoles* de Muſique, parce qu'ils n'ont eu que deux ſtyles; celui de Lulli, & celui du célèbre Rameau. On ſait la révolution que la Muſique de ce dernier artiſte a cauſée en France; révolution qui peut-être n'a fait qu'en préparer une autre : car on ne peut ſe diſſimuler l'effet que la Muſique Italienne a commencé à produire ſur nous. Lulli cauſa de même une révolution de ſon tems, il appliqua à notre langue la Muſique que l'Italie avoit pour lors; on commença par déclamer contre lui, & on finit par avoir du plaiſir & par ſe taire. Mais ce grand homme étoit trop éclairé pour ne pas ſentir que de ſon tems l'art étoit encore dans l'enfance : il avouoit en mourant qu'il voyoit beaucoup plus loin qu'il n'avoit été : grande leçon pour ſes admirateurs outrés & excluſifs (*Article de M. d'Alembert, dans l'ancienne Encyclopédie*).

Ecole. Ce mot, dans la langue commune, ſignifie un lieu où l'on enſeigne quelque choſe; *école* de lecture, *école* d'écriture, *école* d'eſcrime, d'équitation; envoyer un enfant à l'*école*. Il a dans la langue des arts une ſorte d'emphaſe qui porte avec elle une idée de célébrité. Ainſi quoiqu'un peintre médiocre, ou même habile, mais médiocrément célèbre, faſſe des élèves, on ne ſe ſervira pas du mot *école*, pour exprimer collectivement ſes élèves, ni pour déſigner l'atelier dans lequel il donne ſes leçons.

Il ne ſuffit même pas que le maître ait du talent & de la célébrité, pour qu'on exprime longtems la collection de ſes élèves par le mot *école*; il faut encore que pluſieurs de ces élèves ſe ſoient rendus célèbres eux-mêmes. Sans cette condition, on employera bien, pendant la vie d'un maître habile, le mot *école*, pour ſignifier l'aſſemblage de ſes élèves; mais ce titre, que l'uſage a rendu honorifique, ne lui ſera pas conſervé par la poſtérité. On dit l'*école* de Raphaël, parce que Jules-Romain, Polydore de Caravage, &c. qui furent ſes élèves, ſe ſont eux-mêmes un grand nom. On dit l'*école* des Carraches, d'où ſortirent le Dominiquin, le Guide, l'Albano. On dit l'*école* de Vouet, qui fut celle de le Sueur, de le Brun, & il eſt vraiſemblable que, par la même raiſon, la poſtérité dira l'*école* de Vien.

Comme on emploie le mot *école* pour exprimer collectivement tous les élèves qui ont reçu les leçons d'un même maître, on ſe ſert auſſi par extenſion de ce mot pour raſſembler ſous une ſeule dénomination tous les artiſtes d'un même pays. Ainſi tous les peintres que l'Europe a produits depuis la renaiſſance des arts, ſont claſſés ſous la diviſion d'*école* Florentine, *école* Romaine, *école* Vénitienne, *école* Lombarde, *école* Françoiſe, *école* Allemande, *école* Flamande & *école* Hollandoiſe.

Nous allons tâcher d'établir le caractère de ces différentes *écoles*, & de faire connoître non pas tous les grands artiſtes qu'elles ont produits, mais ſeulement les premiers maîtres qui leur ont imprimé le caractère qui les diſtingue, ceux en un mot, qui peuvent être regardés comme les fondateurs de ces *écoles*. Nous nous réſervons d'indiquer un plus grand nombre d'artiſtes ſous les articles Graveurs, Peintres, Sculpteurs.

Ecole Florentine. Cette *école* ſe diſtingue par la fierté, le mouvement, une certaine auſtérité ſombre, une expreſſion de force qui exclud peut-être celle de la grace, un caractère de deſſin qui eſt d'une grandeur, en quelque ſorte, giganteſque. On peut lui reprocher une ſorte de charge; mais on ne peut nier que cette charge n'ait une majeſté idéale qui élève la nature humaine au-deſſus de la nature foible & périſſable de l'homme. Les artiſtes Toſcans, ſatisfaits d'impoſer l'admiration, ſemblent dédaigner de chercher à plaire.

Cette *école* a un titre inconteſtable à la vénération des amateurs des arts; c'eſt qu'elle eſt la mère de toutes celles d'Italie.

Les arts qui avoient toujours dégénéré depuis le regne de Néron, périrent avec le coloſſe de l'Empire Romain & furent renverſés avec lui par les Barbares. Si, dans leur état de dégra-

darien, ils conservèrent dans la Grèce un misérable asyle, ils le durent à la piété bien plus qu'au goût des Souverains & des sujets du Bas-Empire; ils furent employés & non pas accueillis; ils procuroient à ceux qui ne dédaignoient pas de les cultiver, une malheureuse subsistance, sans leur attirer aucun applaudissement; & tout le succès qu'on en attendit & qu'ils se proposassent, étoit de représenter sans agrément, sans adresse, sans étude, sans connoissance de la nature, les objets de la vénération religieuse. Les tableaux, ou comme on s'exprimoit alors, les *images*, rustiquement barbouillées, & ornées, ou plutôt couvertes d'or & de pierreries, tiroient leur seul mérite & toute leur valeur des matières précieuses dont elles étoient enrichies.

Ce fut cependant à cette contrée où les arts languissoient dans une telle dégradation, que l'Italie, qui devoit un jour devenir si fière de ses artistes, fut obligée de demander des maîtres. Florence, dès l'an 1240, fit venir de la Grèce des ouvriers en peinture dont toute l'habileté consistoit à établir un trait grossier, & à barbouiller de couleur bien plutôt qu'à peindre l'intérieur de ce contour. Ils savoient faire aussi de mauvaise mosaïque, & ils trouvoient en Italie des admirateurs encore plus ignorans qu'ils ne l'étoient eux-mêmes.

La Peinture languissoit dans cet état d'enfance ou de décrépitude, lorsqu'en 1240 naquit à Florence, d'une famille noble, le *Cimabué*. Comme il montra, dès ses premières années, beaucoup de vivacité d'esprit, ses parens le destinèrent aux sciences, qui déjà orgueilleuses, étoient cependant plongées dans la même langueur que les arts. Mais il couvroit ses cahiers de griffonemens, & se déroboit à ses études pour aller voir travailler des Grecs qui peignoient une chapelle dans l'église de Sainte Marie-nouvelle.

Devenu l'élève de ces maîtres grossiers, il les surpassa bientôt, & fit luire dans Florence l'aurore des arts. Ce n'étoit qu'une bien foible clarté, mais elle sembloit éclatante, parce qu'on étoit enséveli dans une obscurité profonde. De médiocres artistes rougiroient aujourd'hui de produire des ouvrages semblables à ceux du *Cimabué*: mais quatre siecles qui l'ont suivi, ont éclairé les successeurs de cet artiste, & il avoit sans doute un grand génie, puisqu'il fut capable d'une création. Si ses foibles ouvrages lui procurèrent une grande gloire, il la méritoit, & ses tableaux, malgré leur foiblesse, étoient alors des prodiges. Quand il eut terminé une Vierge qu'il peignit pour Sainte Marie-nouvelle, le peuple alla prendre avec respect ce tableau dans l'attelier de l'artiste, & le porta au bruit des trompettes jusqu'à l'église où il devoit être placé. Ce sont les applaudissemens qu'on accorde aux arts naissans qui nourrissent leur enfance, augmentent leur vigueur, & les amènent à l'âge florissant de leur maturité. L'indifférence publique tue les talens au berceau, & si le *Cimabué* n'eût pas trouvé des admirateurs, Florence n'auroit peut-être jamais eu Michel-Ange.

Cimabué mourut dans la premiere année du quatorzième siècle: il peignoit à fresque & en détrempe. *Taffi*, son contemporain, sans être rival de sa gloire, peignit en mosaïque, & apprit cet art de quelques Grecs qui travailloient à Venise. Le *Giotto*, jeune villageois que le *Cimabué* trouva gardant des moutons qu'il s'amusoit à dessiner sur une brique, devint l'élève de ce maître, & fit faire à l'art de nouveaux progrès. Il fut appellé à Rome par le Pape Boniface VIII, & y exécuta la mosaïque qui est sur le portail de Saint Pierre: elle représente Jesus-Christ marchant sur les eaux, & on l'appelle *la nave del Giotto*. Le nombre des peintres devint en peu de tems si considérable à Florence, que, dès l'année 1350, ils établirent une Confrairie sous la protection de Saint Luc.

Vers ce tems *Paolo Uccello* fut le premier qui observa exactement la perspective. *Massolino* vers le commencement du quinzième siècle, donna plus de *grandiosité* à ses figures, agença mieux leurs vêtemens, & répandit une sorte de vie & d'expression sur les figures. Il fut surpassé par *Massacio*, son élève, qui donna le premier de la force, du mouvement, du relief à ses ouvrages, montra dans les attitudes quelque chose qui pouvoit ressembler à de l'aisance & de la grace, & exprima mieux les raccourcis que ses prédécesseurs. Long-tems les peintres firent poser les figures sur les orteils, faute de savoir dessiner un pied en raccourci.

Les Florentins continuoient de ne peindre qu'en mosaïque, à fresque & en détrempe. Les ouvrages des deux premiers genres ne pouvoient se transporter & porter la gloire de leurs auteurs hors de la Ville où ils avoient travaillé: ceux du dernier genre manquoient d'éclat, ne pouvoient être poussés à un ton vigoureux, se gâtoient aisément à l'humidité, & ne pouvoient se nettoyer. ANDRÉ CASTAGNA fut le premier Florentin qui peignit à l'huile. Nous verrons en parlant de l'*école Flamande*, que ce genre de peinture avoit été inventé à la fin du quinzième siècle par *Jean van Eick*, plus connu sous le nom de *Jean de Bruges*. Un peintre Sicilien, *Antoine* ou *Antonello de Messine*, ayant vu à Naples un tableau de van Eick, alla en Flandres, gagna l'amitié de cet artiste, & obtint qu'il lui découvrît son secret. Lui même le communiqua à son élève *Dominique*, Vénitien, qui eut le malheur de venir exercer son talent à Florence. *André Castagna* obtint à force de caresses la confiance de *Dominique*, le logea chez lui, & le détermina à lui apprendre le secret de peindre à l'huile. Dès qu'il l'eut

obtenu, il ne regarda plus ſon ami que comme un rival nuiſible, qu'on employoit à des ouvrages dont lui-même ſeroit chargé ſeul, s'il pouvoit ſe débarraſſer de cet émule. Il l'attendit dans une rue écartée, & le poignarda. Le malheureux *Dominique*, mortellement bleſſé, mais parlant encore, ſe fit porter chez ſon aſſaſſin qu'il n'avoit pas reconnu, & rendit le dernier ſoupir dans les bras de ce monſtre qu'il regardoit encore comme ſon ami. Ce fut *André* qui, au lit de la mort, avoua lui-même ſon crime.

Pisanello, élève de l'odieux Caſtagna, fut peintre, ſculpteur & graveur de médailles, & ſe diſtingua dans ces trois genres. Enfin parurent Ghirlandaio, d'abord Orfèvre, enſuite peintre & maître de *Michel-Ange*; & André Verrochio, peintre & ſculpteur & maître de *Léonard de Vinci*. *Ghirlandaio* mit dans la compoſition une intelligence inconnue juſqu'à lui: *Verrochio* peignit durement, mais il introduiſit la ſcience dans le deſſin & ſut donner de la grace aux têtes de femmes. Ce fut lui qui trouva le moyen de mouler en plâtre les viſages des perſonnes mortes & vivantes, pour donner aux portraits plus de reſſemblance.

Léonard de Vinci, né en 1445, fut doué avec profuſion des dons de la nature. Il avoit la beauté des traits, celle de la taille & les qualités brillantes de l'ame & de l'eſprit; & joignoit à la plus grande force corporelle une auſſi grande agilité. Il mit tous ces dons en valeur & cultiva tous les talens & tous les arts. L'univerſalité de ſes diſpoſitions lui donnoit une eſpèce d'inquiétude qui l'empêchoit de ſe fixer à un ſeul objet, parce qu'un ſentiment intérieur ſembloit lui annoncer qu'il étoit capable de les embraſſer tous. Il danſoit avec grace, montoit bien à cheval, ſe diſtinguoit aux exercices de l'eſcrime, jouoit bien de pluſieurs inſtrumens, avoit des connoiſſances aſſez étendues dans l'hiſtoire naturelle, ſcience alors naiſſante comme toutes les autres. Quand il n'auroit été qu'homme de Lettres, il auroit été eſtimé par ſes talens & ſon érudition. Créſcembeni n'héſite pas à le compter entre les reſtaurateurs de la Poéſie Italienne. On n'a conſervé de lui qu'un Sonnet que nous rapporterons ici parce qu'il eſt peu connu.

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia:
Che quel che non ſi può, folle è volere:
Adunque ſaggio è l'huomo da tenere
Che da quel che non può, ſuo voler toglia.

Però ch'ogni diletto noſtro, e doglia
Sta in ſi e nó ſaper voler potere.
Adunque quel ſol può, che col dovere
Nè trahe la ragion ſuor di ſua ſoglia.

Nè ſempre è da voler quel, che l'huom puote:
Speſſo par dolce quel, che torna amaro.
Pianſi già quel ch'io volſi, poi ch'io l'hebbi.

Adunque tu, lettor di queſte note,
Se a te vuoi eſſer buono, e agli altri caro,
Vogli ſempre poter quel, che ti debbi.

Cette oppoſition tant de fois répétée entre le *vouloir* & le *pouvoir* a ſans doute quelque choſe d'affecté, c'étoit le vice du tems; mais les Tercets ont en même tems un ton de ſageſſe & de ſenſibilité. » Il ne faut pas toujours vouloir » ce que l'on peut. Souvent ce qui paroit doux » devient amer; j'ai pleuré ſouvent, après » avoir obtenu ce que j'avois déſiré. O toi, qui » liras ces vers, ſi tu veux être utile à toi-mê- » me & cher aux autres, veuilles toujours ne » vouloir que ce que tu dois. »

Léonard ne négligea aucun des arts qui tiennent au deſſin. Il étudia l'Architecture, exerça la Sculpture & fit de la Peinture ſa principale occupation. Ses progrès y furent ſi rapides, que le *Verrochio*, ſon maître, ſe reconnoiſſant vaincu par ſon élève, abandonna les pinceaux & ſe borna uniquement à la Sculpture. Le jeune artiſte donna pour fondement au deſſin l'étude des Mathématiques, de la Perſpective, de l'Optique, & celle de l'Anatomie. Il s'appliqua auſſi à la Mécanique.

Appellé à Milan par le Duc Louis Sforze, dit le More, il eut la direction d'une Académie de Peinture & d'Architecture que fonda ce Souverain. Ce fut à Milan qu'il mérita d'être compté parmi les plus habiles Ingénieurs, lorſqu'il conduiſit dans cette Ville les eaux de l'Adda par un canal dont les plus ſavans artiſtes avoient cru juſqu'alors l'exécution impoſſible. Il vainquit tous les obſtacles que lui oppoſoit la nature, & força les vaiſſeaux à s'élever ſur la cime des montagnes, pour deſcendre enſuite dans des vallées & trouver encore des montagnes à franchir.

Spirituel & ſenſible, il s'attacha dans la Peinture à l'expreſſion des affections de l'ame; & ſi, dans cette ſublime partie de l'art, il fut enſuite ſurpaſſé par Raphaël, il eut du moins la gloire de ſurpaſſer tous les peintres qui l'avoient précédé, ou plutôt d'ouvrir une route juſqu'alors inconnue. Il fut, pour ſon tems, aſſez bon coloriſte; on peut même le regarder comme le premier des anciens peintres Florentins pour la couleur, quoique ſes carnations tirent en général ſur la lie, & que la teinte générale de ſes tableaux ſoit violâtre. Aucun peintre avant lui n'avoit donné tant de grace à ſes figures.

Son deſſin étoit pur & précis & ne manquoit pas de grandeur. Il ne s'éleva pas au-deſſus de la nature, mais il ne l'imita pas ſans choix. S'il ne vainquit pas tout-à-fait la roideur qui faiſoit

encore le caractère de l'art, c'eſt qu'on ne connoiſſoit pas cette ligne ondoyante qui ſemble toujours tendre à la droite & à la circulaire & qui n'eſt jamais ni l'une ni l'autre.

Ses ouvrages étoient très-finis; mais il ne put s'exempter de la ſéchereſſe qui étoit encore augmentée par la pratique qu'il avoit do trop marquer les contours qui doivent en quelque ſorte ſe perdre. Cependant on ne peut lui faire ce reproche de ſéchereſſe que par comparaiſon aux bons peintres qui l'ont ſuivi; car il eſt coulant & moelleux, ſi on le compare aux artiſtes de ſon tems. Ses ouvrages avoient une qualité qui eſt fort eſtimable & qu'on deſire ſouvent dans de bons tableaux; c'eſt que les figures ſe diſtinguent nettement de loin.

On raconte que dans un voyage de Florence à Rome où il accompagnoit le Duc Julien de Médicis, il fit pour l'amuſer de petites figures qui voloient en l'air & redeſcendoient enſuite à terre. Ce jeu de Léonard n'auroit-il pas quelque rapport avec l'invention des ballons aéroſtatiques?

Il avoit trop de mérite pour ne pas éprouver les traits de l'envie. Il fut dégoûté du ſéjour de Florence & de Rome par les perſécutions de Michel-Ange qui affectoit do le mépriſer, & qui le livroit aux railleries de ſes élèves. Sans doute Michel-Ange étoit bien ſupérieur à *Léonard* par la grandeur & la fierté de la conception & par la ſcience profonde du deſſin; mais *Léonard* à ſon tour lui étoit ſupérieur dans toutes les parties aimables de l'art.

Pour ſe ſouſtraire aux dégoûts qu'il éprouvoit dans ſa patrie, cet artiſte, preſque ſeptuagénaire, ſe rendit à l'invitation de François premier, & vint en France, où il vécut peu de temps. Il mourut à l'âge de ſoixante & quinze ans, en 1520, entre les bras du Monarque.

Nous croyons devoir rapporter ici le jugement que Rubens a porté de *Leonard*. Les jugemens des grands artiſtes ſont en effet des leçons, puiſque ce qu'ils approuvent eſt ce qu'il eſt avantageux de pratiquer. Nous tranſcrirons la traduction de de Piles; il avoit entre les mains le manuſcrit latin de *Rubens* que nous ne connoiſſons pas, & qui peut-être n'exiſte plus.

« *Léonard de Vinci*, dit le grand maître de » l'*école de Flandre*, commençoit par exami- » ner toutes choſes ſelon les regles d'une exacte » théorie, & en faiſoit enſuite l'application » ſur le naturel dont il vouloit ſe ſervir. Il ob- » ſervoit les bienſéances & fuyoit toute affec- » tation. Il ſavoit donner à chaque objet le » caractère le plus vif, le plus ſpécifiatif, & » le plus convenable qu'il eſt poſſible, & pouſ- » ſoit celui de la majeſté juſqu'à la rendre » divine. L'ordre & la meſure qu'il gardoit » dans les expreſſions etoit de remuer l'ima- » gination & de l'élever par des parties eſſen- » tielles, plutôt que de la remplir par des » minuties, & il tâchoit de n'être en cela ni » prodigue ni avare. Il avoit un ſi grand ſoin » d'éviter la confuſion des objets, qu'il aimoit » mieux laiſſer quelque choſe à ſouhaiter dans » dans ſon ouvrage, que de raſſaſier les yeux » par une ſcrupuleuſe exactitude: mais en » quoi il excelloit le plus, c'étoit, comme » nous l'avons dit, à donner aux choſes un » caractère qui leur fût propre, & qui les diſ- » tinguât l'une de l'autre.

» Il commença par conſulter pluſieurs ſortes » de livres; il en avoit tiré une infinité de » lieux communs dont il avoit fait un recueil. » Il ne laiſſoit rien échapper de ce qui pouvoit » convenir à l'expreſſion de ſon ſujet; &, par » le feu de ſon imagination, auſſi bien que » par la ſolidité de ſon jugement, il élevoit » les choſes divines par les humaines, & ſa- » voit donner aux hommes les degrés différens » qui les portoient juſqu'au caractere de héros.

» Le premier des exemples qu'ils nous a laiſ- » ſés, eſt le tableau qu'il a peint à Milan de » la ſcene de notre Seigneur, dans laquelle il » a repreſenté les apôtres dans les places qui » leur conviennent, & notre Seigneur dans » la plus honorable, au milieu de tous, n'ayant » perſonne qui le preſſe ni qui ſoit trop près » de ſes côtés. Son attitude eſt grave, & ſes » bras ſont dans une ſituation libre & dégagée » pour marquer plus de grandeur, pendant que » les Apôtres paroiſſent agités de côté & d'autre » par la véhémence de leur inquiétude, dans » laquelle néanmoins il ne paroit aucune baſ- » ſeſſe ni aucune action contre la bienſéance. » Enfin, par un effet de ſes profondes ſpécu- » lations, il eſt arrivé à un tel dégré de per- » fection, qu'il me paroit comme impoſſible » d'en parler aſſez dignement, & encore plus » de l'imiter ».

On connoît de *Léonard* un traité de peinture, imprimé en italien, avec des figures deſſinées par le Pouſſin, & traduit en françois. Il a laiſſé un grand nombre d'autres écrits que l'on croyoit perdus, mais que M. de Villoiſon, de l'académie des Inſcriptions & Belles-Lettres, m'a dit avoir vus à la bibliothèque Ambroſienne.

Michel-Ange Buonarroti, la gloire de l'*école Florentine*, naquit en 1474, dans un château voiſin d'Arezzo, d'une famille noble, mais peu fortunée. Son père, Louis Buonarroti Simoni, étoit de l'ancienne & illuſtre maiſon des Comtes de Canoſſe. Les parens de *Michel-Ange* auroient cru, en le deſtinant aux beaux arts, dégrader leur haute nobleſſe, & c'étoit par l'exercice de ces arts qu'il devoit procurer un jour à leur nom l'illuſtration la plus brillante qu'il pût recevoir.

Son penchant, plus fort que les préjugés &

Digitized by Google

les oppoſitions de ſa famille, lui faiſoit dérober, en faveur du deſſin, une partie du tems qu'on lui preſcrivoit de conſacrer aux études : mais l'étendue des diſpoſitions qu'il avoit reçues de la nature, le fit réuſſir à la fois dans l'étude des lettres & dans celle des arts. L'Italie qui met ſa gloire à le compter au rang de ſes artiſtes les plus illuſtres, le compte auſſi parmi ſes bons poëtes ; le recueil de ſes vers, en grande partie écrit de ſa main, eſt précieuſement conſervé entre les manuſcrits de la bibliotheque du Vatican, & a été imprimé pluſieurs fois. La derniere & la meilleure édition eſt celle de Florence, 1716, dédiée au Senateur Philippe Buonarroti, de la famille de l'auteur. Ces poéſies reſſemblent pour le ſujet, les idées & le ſtyle à celles de Pétrarque. Elles ſont l'expreſſion d'un amour pur, dégagé du commerce des ſens.

Dans le ſonnet ſuivant, on croit entendre Pétrarque déplorer la perte de la belle Laure, qui lui fut enlevée par la fameuſe peſte de 1348.

Quando il principio de i ſoſpir miei tanti
Fù per morte dal ciel al mondo tolto,
Natura, che non ſe mai sì bel volto,
Reſtò in vergogna, e chi lo vede in pianti.

O ſorte rea de i miei deſiri amanti,
O fallaci ſperanze, o ſpirto ſciolto,
Dove se' or ? La terra ha pur raccolto
Tue belle membra, e'l ciel tuoi penſier ſanti.

Mal ſi credette morte acerba e rea
Fermare il ſuon di tue virtuti ſparte,
Ch' obblio di lete eſtinguer non potea;

Che ſpogliato da lei, ben mille carte
Parlan di te; nè per te'l cielo avea
Laſsù, ſe non per morte, albergo e parte.

Le père de *Michel-Ange* ſe vit enfin obligé de céder à l'impulſion irréſiſtible de la nature, & de placer ſon fils, âgé de quatorze ans, chez le Ghirlandaio, dont la réputation s'étendoit dans toute l'Italie. Le jeune élève acquit avec une étonnante rapidité les talens qui le rendent encore aujourd'hui l'un des plus grands maîtres des ſculpteurs pour la fierté de l'exécution ; des peintres pour la ſcience profonde du deſſin ; des architectes pour la hardieſſe de ſes conſtructions. S'il n'avoit été ni peintre, ni ſtatuaire, il ſe ſeroit fait le plus grand nom comme architecte par le Dôme de Saint-Pierre & le palais Farnèſe ; comme ingénieur civil par le pont de Rialto à Veniſe, & comme ingénieur militaire par les fortifications de Florence.

Il faut remarquer qu'alors le même artiſte étoit ſouvent peintre, orfèvre, architecte, ſtatuaire, fondeur, ingénieur, & ſe faiſoit déjà compter parmi les grands maîtres à l'âge où maintenant on n'eſt encore qu'un faible élève, quoiqu'on ne cultive qu'un ſeul talent.

Michel-Ange a porté ſon caractère dans ſes ouvrages. Il étoit fier, violent, inflexible, & oſa réſiſter plus d'une fois au terrible Jules II ſous qui tout fléchiſſoit.

Il faiſoit les études de ſes ouvrages avec le plus grand ſoin, & les exécutoit enſuite avec la plus grande célérité. On dit qu'il ne fut que ſeize mois à faire en bronze la ſtatue de Jules II, haute de cinq braſſes, ſtatue dont la tête ſeule a été conſervée, & dont le reſte a été fondu pour faire une pièce d'artillerie. Il n'employa que vingt mois à peindre la voûte de la chapelle Sixte, & cependant il travailloit ſeul & n'avoit même perſonne qui broyât ſes couleurs. S'il paſſa huit ans à peindre dans la même chapelle le jugement dernier, c'eſt qu'il faiſoit en même-temps d'autres ouvrages. Il tailloit le marbre avec une hardieſſe dont il eut quelquefois à ſe repentir, car il a laiſſé imparfaites des ſtatues qu'il n'auroit pu terminer ſans y ajuſter des morceaux, parce que, dans la fougue du travail, il avoit enlevé trop de marbre en certaines parties.

Moins fait pour éprouver les affections douces que les paſſions véhémentes, il a plûtôt cherché dans la nature ce qui fait la force de l'homme que ce qui en conſtitue la beauté ; il a voulu être grand, terrible, & a négligé d'être gracieux. Profondément inſtruit de l'anatomie, il a plus ſavamment qu'aucun autre artiſte exprimé les emboîtemens des os, les attaches des membres, l'office & l'inſertion des muſcles : mais trop curieux de montrer ſon érudition anatomique, il ſemble avoir oublié que les muſcles ſont adoucis par la peau qui les recouvre, & qu'ils ſont moins ſenſibles dans les enfans, les femmes, les adoleſcens que dans la force de l'âge viril. Malgré ſon affectation de ſcience, que quelques critiques n'ont pas héſité à traiter de pédanteſque, il n'a pas évité le reproche de n'avoir pas été auſſi ſavant que les artiſtes de l'ancienne Grèce qui étoient ennemis de toute affectation. Ses femmes même ſemblent moins deſtinées à plaire, qu'à lutter avec les plus vigoureux athletes. A force de vouloir être grand, il a été lourd & a chargé les contours de la nature. « Dans ſes figures, dit Mengs, » les articulations des muſcles ſont ſi peu dé- » liées, qu'elles ne paroiſſent faites que pour » l'attitude dans laquelle il les a repréſentées. » Ses chairs ont trop de formes rondes, & ſes » muſcles une grandeur & une force trop éga- » les : on ne remarque jamais chez lui de muſ- » cles oiſifs, & quoiqu'il ſût admirablement » bien les placer, il ne leur donnoit pas le » caractère convenable.

» Il ne poſſédoit pas, dit un autre artiſte, » M. Reynolds, tant de belles parties que Ra-

» phaël ; mais celles qu'il avoit acquiſes étoient » du genre le plus ſublime. Il vit dans la peinture peu de choſe de plus que ce à quoi l'on » peut atteindre dans la ſculpture, & il s'y » borna à la correction des formes & à l'expreſſion » des paſſions ». C'eſt dire aſſez qu'il négligea la couleur, ou plutôt il n'avoit aucune idée de cette partie de l'art qui fut inventée à Veniſe par le Titien plus jeune que lui. Quand on lui montra, dans ſa vieilleſſe, un tableau de ce peintre, il en parut foiblement touché .. & dit que ce maître auroit dû ſoutenir par la correction des formes les beautés & les illuſions du coloris. C'eſt la peinture en huile qui ſe prête le mieux aux charmes de la couleur, & il faiſoit peu de cas de cette manière de peindre : il diſoit que c'étoit une occupation digne des femmes & des enfans.

Il nous apprend lui-même dans une de ſes lettres, qu'il modeloit en terre ou en cire toutes les figures qu'il vouloit peindre. C'eſt à cette pratique qu'il dut l'art d'exprimer ſi ſavament les raccourcis. Cette méthode étoit familière aux grands peintres de ce tems, & n'auroit peut-être jamais dû être abandonnée. Il ſemble qu'on ſe rend un compte plus ſévère des formes quand on les repréſente telles qu'elles ſont dans leur relief, que lorſqu'on les imite ſeulement ſur une ſuperficie plane par le moyen du crayon ou du pinceau. Ces deux inſtrumens ont à l'aide d'un maniement adroit, & du clair-obſcur, un preſtige capable de cacher l'ignorance ou la négligence du copiſte. Un ſculpteur fort médiocre ne commettroit pas contre la juſteſſe des formes & contre les proportions, les fautes qu'on peut remarquer dans les ouvrages de quelques habiles peintres.

Il ne faut chercher dans les peintures de Michel-Ange ni la couleur, ni l'harmonie, ni l'entente de la compoſition, ni l'art de jetter les draperies, ni l'intelligence du clair-obſcur, ni l'obſervation des convenances. Quelle grandeur avoit-il donc dans la ſeule partie qu'il poſſédoit, puiſqu'il a conſervé ſi long-tems toute ſa gloire, lorſque tant de qualités lui manquoient, & que ces qualités ſont préciſément celles qui plaiſent ?

Mais s'il conſerve des admirateurs, & ſurtout ſi les figures de ſon jugement dernier ſont toujours à Rome l'objet des études des jeunes artiſtes, il a trouvé de ſévères cenſeurs. On lui a reproché de n'avoir peint que de groſſiers porte-faix & des ſervantes d'hôtellerie ; de n'avoir obſervé ni bienſéance ni coſtume ; d'avoir profané le ſaint lieu par la repréſentation d'une foule de nudités ; d'avoir obſervé une diſpoſition ſymmétrique dans un ſujet où la nature entière doit être dans tout le déſordre de la deſtruction ; d'avoir repréſenté dans un ſujet chrétien le nocher Caron avec ſa barque ; d'avoir plus étudié le Dante que la doctrine de l'Egliſe, & de s'être livré ſans réſerve à la bizarrerie de ſon imagination, au lieu de ſe pénétrer de la terreur religieuſe qu'il devoit éprouver.

Peut-être ne faudroit-il pas exiger de *Michel-Ange* les parties de l'art qui n'étoient pas connues de ſon temps, la couleur, le clair-obſcur & même la compoſition qui n'eſt née qu'après lui du génie de Raphaël. La diſpoſition ſymmétrique, étoit le défaut de ſes prédéceſſeurs, & ce défaut étoit en poſſeſſion de plaire : il n'eſt pas donné même à l'homme de génie de s'élever à tous les égards au-deſſus de ſon ſiècle : il eſt des époques où c'eſt être bien grand que de s'élever au-deſſus des autres dans quelques parties. Quant aux convenances, elles ne ſont pas une partie conſtitutive de l'art, & elles peuvent ſe trouver dans l'abſence du talent ; le plus mauvais Peintre peut les obſerver ſans que cette obſervation lui donne à peine un mérite de plus, & le plus grand Peintre y manque, ſans avoir, comme Peintre, un mérite de moins. Il faut louer l'artiſte quand il eſt en même temps, Hiſtorien, Antiquaire, Théologien, Philoſophe, ſuivant les ſujets qu'il traite : mais il faut le louer comme artiſte, même lorſqu'il eſt ſimplement artiſte. Le but de *Michel-Ange*, comme le fut en général celui des anciens artiſtes de la Grèce, étoit de montrer ſa ſcience du nud, & ce projet lui impoſoit d'autres convenances que celles du ſujet : c'eſt donc à ces convenances qu'il s'eſt livré, & il ne pouvoit conſidérer ſon ſujet comme ſes cenſeurs, puiſqu'il le conſidéroit avec des vues différentes. S'il a introduit le fabuleux Caron dans un ſujet chrétien, les Poëtes faiſoient alors le même mélange de la Mythologie payenne avec les vérités du Chriſtianiſme. Pardonnons au Peintre ce qu'on avoit pardonné au Dante, à Sannazar. On l'excuſeroit plus difficilement d'avoir négligé la grace & la beauté, ſi ces qualités euſſent pu ſe trouver unies avec la force qui faiſoit ſon caractère, & qu'il a repréſentée dans toutes ſes productions. Ses figures ont le genre de beauté qui s'accorde avec l'extrême vigueur, & non celle qui s'accorde avec les graces ; elles peuvent faire des actions terribles, & ne ſeroient pas propres aux actions qui exigent une agréable ſoupleſſe.

Michel-Ange aimoit la ſolitude. Il diſoit que la peinture étoit jalouſe, & vouloit que ſes amans ſe livraſſent à elle ſans réſerve.

Jamais, dit M. Reynolds, il ne ſe fit une étude des agrémens acceſſoires, & il ſemble que ſon ame ſublime avoit le droit de mépriſer les parties inférieures de l'art. Toutes ſes idées étoient élevées, ſublimes ; ſes figures ſembloient appartenir à un ordre ſupérieur à l'humanité ;

elles n'ont pas celles des beautés de la nature humaine qui tiennent à sa foiblesse, mais elles représentent, sous la forme humaine, des êtres plus fiers, plus vigoureux, moins voisins de la mort. Ses idées semblent s'être exhalées comme des jets de feu de son génie inépuisable.

Mais il faut avouer que ses expressions, grandes & fières, sont en même-tems peu naturelles; ses attitudes sont d'un choix souvent desagréable; ses draperies sont adhérentes à la peau; son coloris tient de la brique pour les clairs, & tend au noir dans les ombres. Avec tous les défauts qu'il avoit comme peintre, & le peu de grace qu'il mettoit dans son dessin, on peut croire qu'il auroit perdu de sa réputation, si elle n'avoit pas été soutenue par toutes les sortes de mérites qu'il réunissoit. Mais au nom de *Michel-Ange*, on se rappelle à la fois le peintre, le statuaire, l'architecte, l'ingénieur, & l'imagination surprise ne sait plus qu'admirer.

Il mourut à Rome en 1564, âgé de quatre-vingt-dix ans.

Ecole Romaine. L'ancienne Rome, riche des ouvrages apportés de la Grèce, ou faits dans son sein par des artistes Grecs, a laissé dans ses débris à la Rome moderne les élémens de la gloire à laquelle elle s'est élevée dans les arts. C'est par l'étude des antiques que se sont formés ses artistes. Ils y ont trouvé la science du dessin, la suprême beauté des formes, la grandeur du style, la justesse des expressions portées seulement jusqu'au degré où elles ne détruisent pas trop la beauté. Ils y ont même trouvé les principes de l'art de draper, & ils ont suivi ces principes, en adoptant cependant pour la peinture des draperies plus larges & plus flottantes que celles qui avoient convenu aux sculpteurs de l'antiquité. Ce sont les parties que nous venons de détailler, & la science de la composition qu'il faut chercher dans l'*école Romaine*. Elle s'y est livrée toute entière comme aux principales parties de l'art, à celles qui en constituent sur-tout le génie & la majesté, & ne s'est occupée du coloris qu'autant qu'il le fallut pour établir une difference entre la peinture & la sculpture, ou entre la peinture variée dans les couleurs & la peinture en clair-obscur. « Ce n'est pas une merveille, dit Félibien, si le goût romain étant extrêmement » occupé de toutes ces parties, le coloris, qui » ne vient que le dernier, n'y trouve plus de » place. L'esprit de l'homme est trop borné, & » la vie est trop courte, pour approfondir toutes » les parties de la peinture, & les posséder parfaitement toutes à la fois ».

Pietre Perugin, ainsi nommé parce qu'il étoit de Pérouse, est le Patriarche de l'*école Romaine*. Il commença les études de son art dans son pays, sous un Peintre qui lui donnoit fort durement de très-foibles leçons. Il alla ensuite à Florence, & entra à l'école de Verrochio, où il se trouva avec Léonard du Vinci. Il travailla longtems en cette ville, & retourna exercer son art dans sa patrie. Il avoit appris de Verrochio à donner de la grace aux têtes, sur-tout à celles de femmes; & quoiqu'il ait toujours conservé de la sécheresse, il en eut cependant moins que son maître. Il eut une grande réputation & fut chargé d'ouvrages considérables; mais sa gloire est sur-tout fondée sur le grand nom de Raphael, son disciple. Il mourut en 1524, à l'âge de 78 ans.

Raphael Sanzio naquit à Urbin en 1483. Son pere étoit un Peintre médiocre qui lui donna les premieres leçons de son art, & le plaça ensuite dans l'école de Pietre Pérugin: mais Raphaël eut en effet pour maître toutes les leçons que purent lui donner & les anciens & ses prédécesseurs & les contemporains & la nature. Ses talens, son caractère, son esprit, sa politesse lui donnèrent une telle considération, que le Cardinal de Sainte Bibiane lui offrit sa niece en mariage. Mais *Raphael* avoit une plus haute ambition, & le Peintre d'Urbin aspiroit à se placer entre les Princes de l'Eglise. Il avoit reçu de Léon X l'espérance d'obtenir le chapeau de Cardinal, & il seroit peut-être parvenu à cet éminent honneur, si sa vie eût été prolongée. Il mourut en 1520, à l'âge de 37 ans, des excès où l'avoit entraîné sa passion pour les femmes.

Raphaël ne fut pas tout de suite un grand homme. Il eut ses différens âges, & il fallut qu'il s'essayât avant de pouvoir exprimer sa pensée: on pourroit dire même qu'avant d'exercer pleinement le grand art dont il laissa de si beaux modèles, il falloit qu'il l'inventât. Sa premiere maniere fut celle du Pérugin, son maître: mais il fit deux voyages à Florence pour y étudier les grands artistes qui florissoient alors en cette ville. Pendant une absence de Michel-Ange qui peignoit à Rome la chapelle Sixte, Bramante, Architecte du Pape & oncle de *Raphaël*, prêta à son neveu les clefs de cette chapelle, pour qu'il y pût voir les ouvrages commencés par le Peintre Florentin: ce spectacle éclaira le jeune Peintre d'Urbin qui changea de maniere & donna à son dessin plus de force & de *grandiosité*. On prétendit même que c'étoit à l'imitation de Michel-Ange qu'il avoit fait à Notre-Dame de la Paix les Prophètes & les Sybilles. Michel-Ange se plaignit de l'infidélité du Bramante; son parti fit retentir l'accusation de plagiat; mais depuis près de trois siècles, les chefs-d'œuvre de Michel-Ange & de Raphael sont exposés dans Rome à la vue de tout le monde, & comme le remarque Félibien, on n'a pas encore vu de larron assez habile, pour commettre de semblables larcins.

Ce fut un bonheur pour *Raphaël*, dit Mengs que nous suivons pas à pas dans cet article, de naître

naître dans le tems qu'il appelle ingénieuſement l'enfance de l'art. Il commença par copier exactement la ſimple vérité. S'il ignoroit encore que, dans ce qui eſt vrai, il y a un choix à faire, il vit les ouvrages de Léonard de Vinci, de Maſſacio, de Michel-Ange, & ſon génie prit un nouvel eſſor. Il conçut alors que l'art eſt quelque choſe de plus qu'une ſimple imitation de la vérité. Mais les ouvrages des maîtres qui venoient de lui ouvrir les yeux, n'étoient pas encore d'une aſſez complette perfection pour lui indiquer le meilleur choix qu'il pût faire; il nageoit dans l'incertitude, quand il vit à Rome les ouvrages des anciens. Alors il reconnut qu'il avoit trouvé les vrais modèles qu'il cherchoit, & il n'eut plus qu'à ſuivre l'heureuſe impulſion de ſon caractère. Il ne ſe contenta pas d'étudier les antiques qui étoient à Rome; il entretint des gens qui deſſinoient en Grèce & en Italie ce qu'ils pouvoient découvrir des ouvrages des anciens.

Habitué par ſa premiere maniere à imiter la nature avec préciſion, il ne lui fut pas difficile de porter la même exactitude dans l'imitation des antiques, & ce fut un grand avantage qu'il eut ſur les ſiècles où les artiſtes devenus plus praticiens, ſont parvenus à imiter tout avec une grande facilité, & rien avec une exactitude rigoureuſe. Il n'abandonna pas la nature, mais il apprit des anciens comment elle doit être choiſie & étudiée. Il reconnut que les Grecs ne l'avoient pas ſuivie dans les petits détails, qu'ils n'en avoient pris que ce qu'elle a de plus néceſſaire & de plus beau; & qu'une des principales cauſes de la beauté de leurs ouvrages conſiſte dans la régularité des proportions: il commença donc par s'attacher à cette partie de l'art. Il vit auſſi que dans la charpente du corps humain, l'emmanchement des os & le jeu libre de leurs articulations ſont les cauſes de la grace des mouvemens; il fit, à l'exemple des anciens, la plus grande attention à cette partie, & fut conduit par ces obſervations à ne pas ſe contenter de la ſimple imitation du naturel.

Son deſſin eſt très-beau, mais il n'a pas le fini ni la perfection de celui des Grecs, & en l'admirant, on eſt obligé de convenir qu'il n'a pas eu des idées auſſi préciſes de la véritable beauté: il a excellé dans le caractère des Philoſophes, des Apôtres & des autres figures de ce genre; mais il n'a pas eu un ſuccès auſſi complet dans les figures divines. On peut même lui reprocher qu'en peignant les femmes, il a abuſé des contours convexes & arrondis; ce qui l'a fait tomber dans une ſorte de peſanteur. Quelquefois auſſi, en voulant éviter ce défaut, il eſt retourné au ſtyle ſec & roide.

Son goût de deſſin fut plutôt Romain que Grec, parce que c'étoit principalement d'après les bas-reliefs qu'il étudioit l'antique. C'eſt de-là qu'il a pris l'habitude de faire ſentir fortement les os & les articulations & de moins travailler les chairs. Mais comme ces bas-reliefs ſont fort beaux par rapport à la convenance des proportions réciproques de chaque membre, il a excellé dans cette partie, ſans donner cependant en général à ſes figures toute l'élégance qu'on remarque dans celles des artiſtes Grecs, & ſans montrer même dans leurs articulations toute la flexibilité qui ſe fait admirer dans le Laocoon, dans l'Apollon du Belvédere, & dans le Gladiateur.

Il s'eſt trouvé plus foible, ajoute le même admirateur & le même critique de *Raphaël*, lorſque l'antique lui a manqué, comme on le voit par les mains de ſes figures, parce qu'il reſte peu de mains antiques, ces parties ayant été détruites dans la plupart des ſtatues que le tems a reſpectées. Il a auſſi donné à ſes enfans un caractère trop ſage & trop grave, & ne leur a pas imprimé cette *morbideſſe* & ce potelé que demande la nature enfantine. Il lui manque auſſi la grandioſité & la nobleſſe des anciens, & il ne s'eſt pas élevé dans cette partie au deſſus de Michel-Ange; on peut ajouter qu'il n'a pas auſſi bien poſſédé que ce Maître la parfaite connoiſſance des muſcles.

Il n'a pas égalé les Grecs dans les figures idéales qui doivent porter l'empreinte de la divinité. Le Chriſt n'eſt chez lui qu'un mortel ordinaire. Il eſt bien éloigné de la beauté divine de l'Apollon. Ses Vierges ſont belles par l'expreſſion; mais elles le cedent par la beauté des formes à pluſieurs têtes antiques. Ses figures du Pere Eternel portent le caractère de la débilité & du déclin de l'âge: elles ne donnent pas l'idée d'une nature impériſſable. On pourroit même montrer dans ce genre de plus beaux modèles vivans. Elles ſont loin d'avoir la beauté divine de quelques têtes antiques de Jupiter.

S'il ne s'éleva pas juſqu'à l'idéal des anciens, c'eſt que les mœurs & l'eſprit de ſon ſiècle, & les ſujets qu'il avoit à traiter le lui permettoient rarement. N'ayant que peu d'occaſions de repréſenter des figures purement idéales, il ſe livra à la pureté de l'expreſſion, &, il y étoit naturellement entraîné par la modération de ſon caractère & par un eſprit élevé & actif qui lui préſentoit toujours de grandes idées: il reconnut que l'expreſſion des paſſions de l'ame, eſt l'une des premières parties d'un art qui doit repréſenter les actions des hommes, puiſque ce ſont ces affections qui cauſent les actions. Faire agir des figures & négliger de repréſenter leurs mouvemens intérieurs, ce n'eſt plus mettre en action des perſonnages animés, mais faire jouer des automates. On voit bien qu'ils ont les attitudes de l'action, mais on voit auſſi qu'ils n'agiſſent pas d'eux-mêmes, parce qu'on ne remarque pas en eux un prin-

cipe intérieur qui les faſſe agir. Tout artiſte qui néglige l'expreſſion, ne repréſente que des mannequins, même lorſqu'il a le ſoin de prendre la nature pour modèle.

Le premier ſoin de Raphaël quand il vouloir compoſer un tableau, étoit de penſer à l'expreſſion, c'eſt-à-dire de bien établir, ſuivant le ſujet, quelles paſſions devoient animer les perſonnages, & il faiſoit tendre toutes les figures, tous les acceſſoires, toutes les parties de la compoſition à l'expreſſion générale du ſujet.

Comme il n'avoit pas trouvé dans les ſtatues antiques de leçons pour le clair-obſcur, il fut toujours aſſez foible dans cette partie, & s'il conçut qu'il peut y avoir quelque grandioſité dans la diſtribution des jours & des ombres, ce fut une découverte qu'il fit dans les ouvrages des Peintres Florentins. On ne peut pas dire cependant que, même pour la partie du clair-obſcur, il ait imité la nature ſans choix. Il chercha ce qu'on appelle des *maſſes* & ménagea les grands clairs pour les parties les plus apparentes des figures nues ou drapées. Si cette méthode ne produiſit pas de ces effets qu'on appelle magiques, elle répandit au moins ſur ſes ouvrages cette netteté qui fait diſtinguer de loin les figures, & l'on ne peut nier que ce ne ſoit encore une des parties eſſentielles de l'art. Il n'a pas été au de-là, &, content de la partie du clair-obſcur qui vient de l'imitation, il n'a pas cherché celle qui eſt idéale.

» Il avoit coutume de faire tomber les plus » grandes lumières & les plus fortes ombres ſur » les figures du premier plan, comme ſi les » draperies & tous les autres objets euſſent été » d'une même couleur. Il partia la lumière de » chaque couleur de ſes figures du premier » plan juſqu'au blanc, & toutes les ombres » juſqu'au noir. Cette habitude lui vint de ce » qu'il deſſinoit le ſujet entier de ſon tableau » d'après de petits modèles, & de ce qu'il en » faiſoit rarement des eſquiſſes coloriées. De » cette manière, il s'accoutuma à placer les » jours & les ombres ſur ſes figures comme » ſi elles euſſent été ombrées d'après des ſta- » tues; c'eſt-à-dire, que plus elles ſe trou- » voient placées ſur le devant du tableau, » plus il renfonçoit les lumières & les om- » bres en les dégradant à meſure que les fi- » gures fuyoient «.

» Le coloris eſt une partie dans laquelle il » ne mérite pas d'avoir d'imitateurs. Il apprit » d'abord ſuivant l'uſage de ſon temps, à » peindre en détrempe, & comme il eſt fort » difficile d'être coloriſte dans ce genre de » peinture, il ne ſurpaſſa pas ſes maîtres. La » freſque qu'il pratiqua ſur-tout dans la ſuite » ne pouvoit guere le perfectionner dans cette » partie, parce qu'elle exige trop de promp- » titude dans l'exécution pour permettre de » colorier d'après nature. Il rendit à Florence, » chez Barthelemi de Saint-Marc, ſon pinceau » plus vigoureux, ſes couleurs plus animées, » ſa touche moins léchée & acquit une grande » perfection dans la freſque; mais il ne mé- » rita jamais d'être placé entre les grands co- » loriſtes «. *Mengs*. On reconnoît cependant qu'il a été quelquefois d'une grande vérité dans la couleur, & que, ſur-tout dans les derniers temps de ſa vie, il y avoit fait des progrès remarquables: mais il ne faut pas le juger dans cette partie, d'après les principes de l'école Vénitienne, que l'on peut croire qu'il n'auroit pas adoptés, quand même il les auroit mieux connus. Il auroit peut-être craint qu'il ne nuiſiſſent aux autres parties de l'art auxquelles il donnoit les premières places, & que par conſéquent il vouloit faire dominer dans ſes ouvrages.

La compoſition & l'enſemble des figures étoit la partie principale de *Raphaël*. Son eſprit philoſophique ne pouvoit être touché que des choſes qui ont de l'expreſſion. Il avoit une trop haute idée de ſon art, pour le regarder comme un art muet; il vouloit le faire parler à l'ame & à l'eſprit; mais pour le faire parler, il faut lui donner quelque choſe à dire, & cela n'eſt poſſible que dans les ſujets expreſſifs. Si *Raphaël* ne s'éleva pas à la hauteur des Grecs, s'il ne poſſéda pas au même degré l'art d'embellir la nature, il vit du moins & imita ce que la nature a d'expreſſif & de beau. « Les » Grecs planoient avec majeſté, dit Mengs, » entre la terre & le ciel: *Raphaël* a marché » avec juſteſſe ſur la terre.

» Il a été, non-ſeulement très-habile, mais » ſurprenant dans la partie de la compoſition: » c'eſt celle qui lui a fait le plus d'honneur, » & avec juſtice. Il en a été le créateur, & » n'a eu dans ce genre aucun modèle ni dans » l'antique, ni chez les modernes. On pour- » roit dire qu'il auroit paſſé les limites de l'hu- » manité, s'il avoit poſſédé toutes les parties de » l'art au même degré que celle-là.

« La compoſition eſt en général de deux eſpèces, » ajoute le même artiſte; celle de Raphaël eſt » le genre expreſſif, l'autre eſt le genre théâ- » tral ou le pittoreſque, qui conſiſte en une » diſpoſition agréable des figures du ſujet que » l'on traite: Lanfranc a été le premier inven- » teur de ce genre, & après lui, Pietre de » Cortone. Je donne la préférence à Raphaël » ſur tous les autres dans cette partie, parce » que la raiſon a préſidé à tous ſes ouvrages ou » du moins au plus grand nombre. Il ne s'eſt » pas laiſſé ſéduire par des idées communes, ou » même par de belles idées dans ſes figures » acceſſoires, qui auroient détourné l'attention » de l'objet principal, & en auroient diminué la » beauté ».

Nous avons parlé ailleurs de l'art avec lequel il a traité les draperies : *voyez* DRAPERIES. Il eſt inutile de s'arrêter à l'harmonie de ſes ouvrages ; comme il n'a jamais ſongé au délicat & au gracieux, mais toujours à l'expreſſion, il s'eſt peu occupé de l'harmonie. Ce n'eſt pas qu'on ne puiſſe en trouver dans ſes tableaux ; mais elle eſt plutôt un effet de l'imitation de la nature, que le fruit de ſes talens particuliers dans cette partie.

ÉCOLE VÉNITIENNE. Cette *école* eſt l'élève de la nature. Les peintres Vénitiens n'ayant pas ſous les yeux comme ceux de Rome, des teſtes de l'art antique, manquerent de leçons pour ſe faire une juſte idée de la beauté des formes & de celle de l'expreſſion. Ils copièrent ſans choix les formes de la nature ; mais ils furent ſur-tout frappés des beautés qu'elle offroit dans le mêlange & la variété de ſes couleurs. N'étant point diſtraits de cette partie ſi flatteuſe par d'autres parties d'un ordre ſupérieur, ils y donnèrent toute leur attention, & ſe diſtinguèrent par le coloris. Ils ne ſe contentèrent pas de caractériſer les objets par comparaiſon, en faiſant valoir la couleur propre de l'un par la couleur propre de l'autre ; mais ils cherchèrent encore par le rapprochement, l'accord ou l'oppoſition des objets colorés, par le contraſte de la lumière, & de ſa privation à produire une vigueur piquante, à appeller & à fixer le regard.

Ce DOMINIQUE que nous avons vu périr ſi malheureuſement à Florence par la jalouſe cupidité d'André Caſtagna, ce *Dominique* qui fut le ſecond artiſte Italien qui poſſédât l'art encore ſecret de peindre en huile, avoit eu pour élève, avant de quitter Veniſe, ſa patrie, JACQUES BELLIN, qui mourut en 1470, & qu'on ne connoît que par l'éducation pittoreſque qu'il donna à GANTIL & JEAN Bellin ſes fils.

Gentil, qui étoit l'aîné, peignit ſur-tout en détrempe. On ſait qu'il fut mandé à Conſtantinople par Mahomet II. Il fit voir à ce conquérant un tableau de la décolation de Saint-Jean qu'il venoit de peindre. Le hôtes barbare critiqua le cou de la figure, ſoutint au peintre que la peau ſe retire en cette partie auſſitôt que la tête a été ſéparée du tronc, & pour joindre la démonſtration au principe, il ſe fit amener un eſclave auquel il fit trancher la tête. Bellin frémit de cette leçon, & pour n'être plus expoſé à en recevoir de ſemblables, il revint à Florence où il mourut en. 1501.

Jean contribua beaucoup aux progrès de ſon art en peignant conſtamment en huile & d'après nature. Quoiqu'il ait toujours conſervé une grande ſéchereſſe, il en eut cependant beaucoup moins que ſon pere & ſon frere, & l'on voit dans ſes ouvrages une grande propreté de couleur, & un commencement d'harmonie. Son goût de deſſin eſt gothique, ſes airs de tête aſſez nobles, ſes attitudes d'un mauvais choix, ſes figures ſans expreſſion.

Il eut pour diſciple le Giorgione & le Titien.

Le GIORGIONE ſe diſtingua par un travail facile & un deſſin d'un meilleur goût que celui de ſon maître, mais ſur tout par le degré auquel il porta le coloris. Il ne vécut que trente-deux ans, & excita l'émulation du Titien qui ne tarda pas à le ſurpaſſer.

TIZIANO VECALLI, que les François nomment le TITIEN, naquit d'une famille noble à Cador dans le Frioul en 1477. Il fut remis dès ſon enfance aux ſoins d'un oncle qui demeuroit à Veniſe & qui le plaça dans l'*école* de *Jean Bellin*. Il y apprit à ſuivre ſervilement la nature ; mais quand il eut vu les ouvrages du Giorgione, il commença à chercher l'idéal dans la couleur. En 1546 il fut appellé à Rome par le Cardinal Farnèſe pour faire le portrait du Pape. Il mourut de la peſte an 1576 âgé de 99 ans.

Si dans ſes tableaux d'hiſtoire, on veut trouver en lui un hiſtorien, il paroîtra fort infidèle, comme tous les artiſtes de la même *école*. Il ne cherchoit ni la vérité de la ſcène, ni celle du coſtume, ni l'expreſſion que ſuppoſe le ſujet, ni les autres convenances qu'on voit avec tant de plaiſir dans les ouvrages des artiſtes qui ont été curieux d'étudier l'antiquité. Enfin on ne trouvera en lui qu'un très-grand peintre & rien de plus.

Quoiqu'on ne le place pas dans la claſſe des grands deſſinateurs, il ne faut pas croire qu'il n'ait pas ſu bien deſſiner. On l'a quelquefois calomnié à cet égard en lui attribuant des ouvrages qui ne ſont pas de lui, ou en le jugeant ſur quelques-uns de ceux où il s'eſt négligé. Tous les peintres de ce temps avoient reçu de leur éducation la juſteſſe du coup d'œil & la facilité de rendre tout ce qu'ils ſe propoſoient d'imiter. Comme le Titien ne ſe propoſa que l'imitation de la nature, il repréſenta de belles formes quand elles lui furent offertes par le modèle, & il ceſſa d'être beau quand ſes modèles manquèrent de beauté. S'il avoit eu, comme Raphaël, l'amour du beau, ſi cet amour lui avoit été inſpiré par la connoiſſance de l'antique qui lui manquoit, il auroit choiſi dans la nature ce qui mérittoit ſur tout d'être imité, il auroit égalé dans le deſſin Raphaël & tous les peintres les plus célèbres.

Mais quoiqu'il ne mérite pas d'être placé entre les artiſtes qui ſe ſont diſtingués par l'excellence du choix, il ne ſemble pas avoir tout-à-fait manqué du ſentiment de la grandeur & de la nobleſſe. Il a ſouvent cherché dans les figures d'hommes la grandioſité : mais ſi quel-

quefois, comme Michel-Ange, il exagéroit & chargeoit le deſſin, c'étoit plutôt pour montrer la nature tendre & charnue, que pour la rendre, comme Michel-Ange, puiſſante & muſculeuſe. Le ſentiment de la couleur, plutôt qu'un principe de compoſition, l'engageoit à faire ſur-tout paroître les plus belles parties, parce que ce ſont celles qui offrent les plus grandes & les plus belles maſſes. Il a montré du goût dans les repréſentations des femmes & des enfans. Il donnoit aux femmes des attitudes naïves & légigées qui ne ſont pas la grace, mais quelque choſe qui y reſſemble. Il ſavoit donner à leurs coeffures & à leurs ajuſtemens une élégence pittoreſque.

Preſqu'entiérement livré à la ſimple imitation, il n'a pas mis plus de choix dans la partie du clair-obſcur que dans celle du deſſin. On ne peut cependant lui reprocher d'avoir été très-foible dans cette partie, parce que cherchant à imiter les couleurs de la nature, il fut obligé pour y parvenir d'obſerver les dégrés de la lumiere. Comme il portoit au plus haut point l'imitation des couleurs naturelles, il n'a pu être tout-à-fait ignorant dans le clair-obſcur : mais il faut cependant avouer que ce n'eſt pas dans l'intelligence de cette partie de l'art qu'il faut chercher le principe des beautés qu'offrent ſes ouvrages ; ce principe réſide dans l'entente des couleurs propres & des couleurs locales, & il porta cette entente au plus haut dégré. On peut quelquefois lui reprocher de la dureté dans ſon clair-obſcur, & il étoit conduit à cette dureté par l'affectation de chercher à produire de grands effets par les contraſtes.

Les peintres de l'*école Florentine* & de l'*école Romaine*, peignoient le plus ordinairement à freſque ou en détrempe, & en peignant, au lieu de prendre la nature, ils n'avoient ſous les yeux que leurs cartons. Le *Titien* peignit d'abord à l'huile & d'après nature, & cette pratique, jointe à ſes heureuſes diſpoſitions, devoit lui acquérir une couleur plus conforme à la vérité. Il eut encore un autre avantage pour devenir coloriſte, celui de faire ſouvent des portraits. Ce genre l'aſtreignoit à imiter les couleurs de la nature dans les carnations & les draperies. Comme il étoit obligé de copier les habits des perſonnes qu'il repréſentoit, il apprit à varier ſa couleur & ſa touche, pour rendre la variété des étoffes : enfin, il peignit le payſage, & il en étudioit auſſi la couleur d'après nature. Il a réſulté de cette même étude que le Pouſſin, qui aſſurément n'eſt pas placé dans la claſſe des grands coloriſtes, a cependant donné une bonne couleur aux payſages & aux fonds de ſes tableaux.

« Comme le Titien s'apperçut, dit Mengs, » que les objets qui ſont beaux dans la nature » ſont ſouvent un mauvais effet dans la peinture, il chercha à parvenir au choix dans » l'imitation de la vérité, & il remarqua qu'il » y a des objets dont les couleurs locales ſont » très-belles, mais qui ſont dégradées par les » reflets, par la poroſité des corps, par les différentes teintes de la lumiere, &c. Il vit » auſſi que, dans chaque objet, il y a une » infinité de demi-teintes, ce qui le conduiſit » à la connoiſſance de l'harmonie. Enfin, il » obſerva que, dans la nature, chaque objet » offre un accord particulier de tranſparence, » d'opacité, de rudeſſe & de poli, & que tous » ces objets different dans le dégré de leurs » teintes & de leurs ombres. Ce fut dans cette » diverſité qu'il chercha la perfection de ſon » art. Dans la ſuite, il prit, dans chaque partie, » le plus pour le tout ; c'eſt-à-dire, que d'une » carnation qui avoit beaucoup de demi-teintes, » il ne formoit qu'une ſeule demi-teinte, & » qu'il n'employoit preſqu'aucune demi-teinte, » dans celle où il y en avoit peu. Par ce » moyen, il parvint à poſſéder un coloris ſupérieurement beau, & c'eſt dans cette partie » qu'il a été le plus grand maître & qu'il faut » l'imiter. Par l'étude de la diſtribution des » principales couleurs, il acquit la connoiſſance des principales maſſes, ainſi que Raphaël » y étoit parvenu par le deſſin, & le Correge » par le clair-obſcur ».

Le *Titien* a mis en général peu d'expreſſion dans ſes tableaux, & il y a même quelquefois introduit des portraits, ce qui en augmente la froideur ; car s'il eſt vrai que les têtes doivent être étudiées d'après nature, même dans les tableaux d'hiſtoire, il eſt vrai auſſi qu'elles ne doivent pas prétenter une nature individuelle, mais une nature générale & ideale : il faut qu'elles aient toute la vérité de la nature, & il ne faut pas cependant qu'elles reſſemblent à des gens que nous pouvons connoître. Le peintre a manqué une partie de l'effet qu'il doit produire, ſi quand il nous repréſente Achille, Hector, Céſar, nous pouvons dire : *je l'ai vu quelque part.* Nous ne pourrons nous pénétrer pour des gens de notre connoiſſance de ce reſpect que nous impoſent les grands perſonnages de l'antiquité.

Le *Titien* fut d'abord ſymmétrique dans ſa compoſition. C'étoit, comme nous l'avons dit en parlant de Michel-Ange, la méthode de ſon tems. Sa ſeconde maniere a été plus variée, plus libre : mais, quoiqu'il ait quelquefois bien compoſé, on ne peut pas dire qu'il ſe ſoit fait des principes de compoſition : il ſemble, dans toutes les parties, n'avoir fait que ſuivre la nature, ſans avoir eu recours à l'art.

» Le *Titien*, ajoute Mengs, n'a pas montré » beaucoup d'idéal dans ſon deſſin. Dans le » clair-obſcur, il en poſſédoit aſſez pour bien » concevoir la nature, mais il n'en a pas eu

Digitized by Google

» autant que le Correge, & ſon clair-obſcur » n'eſt, pour ainſi dire, qu'ébauché. Il a eu » plus d'idéal dans le coloris, & même aſſez » pour trouver le vrai caractere & le juſte dé- » gré des couleurs qu'il a ſu bien diſpoſer : car » il n'eſt pas ſi facile qu'on le croit de ſavoir » quand il faut ſe ſervir d'une draperie rouge, » ou d'une draperie bleue, & c'eſt une partie » que le Titien a merveilleuſement bien en- » tendue. Il a mis auſſi une grande harmonie » dans les couleurs, partie qui tient à l'idéal » & qui ne peut s'apprendre dans la nature, » ſi on ne la conçoit pas d'abord dans l'imagi- » nation. J'en dis autant du clair-obſcur, parce » que les demi-teintes n'ont pas autant de dégré » dans l'art qu'elles en ont dans la nature; ce » qui peut s'appliquer de même à l'harmonie » & aux couleurs, où une ſimple imitation de » la nature ne ſervira de rien : j'en conclus » donc que le Titien n'a pu ſi bien remplir » cette partie, ſans avoir beaucoup d'idéal. Sa » compoſition eſt fort ſimple, & il n'y a jamais » mis que ce qui étoit abſolument néceſſaire; » par conſéquent il n'a été que fort peu idéal » dans cette partie ».

Les couleurs de ſes tableaux ſont tellement fondues, qu'elles ne laiſſent aucune idée des couleurs qui étoient ſur ſa palette, ce qui le diſtingue de Rubens qui a placé ſans preſque les fondre, les couleurs les unes à côté des autres. Cette pratique l'empêche d'être auſſi harmonieux, & même ne lui permet de parvenir à une ſorte d'harmonie, qu'à force d'employer une grande diverſité de couleurs & de forts reflets d'une couleur dans l'autre. On ne ſauroit dire, en voyant les tableaux du *Titien*, avec quelles couleurs il a produit ſes teintes. Cette pratique, qui l'a conduit à une imitation ſi parfaite de la nature colotée, rend le maniement de ſon pinceau peu apparent. Les amateurs n'ont pas ce plaiſir auquel ils ſont ſi ſenſibles, parce que c'eſt un de ceux qui ſont le plus à leur portée, d'y voir la liberté de la main; mais il n'y peuvent rien voir non plus qui témoigne la gêne, & d'ailleurs ils doivent être conſolés par les touches, auſſi juſtes que fines, dont cet artiſte animoit ſon travail, & qui accuſent avec la plus grande préciſion le caractere des différens objets.

Il a peint de belles étoffes & en a bien repréſenté le caractere : mais on ne ſauroit dire qu'il ait bien drapé. Il a même ſouvent péché par la diſpoſition des plis; & l'on voit qu'au lieu de faire on choix fondé ſur des principes, il ſe contentoit de copier les haſards que lui offroit la nature. Comme le haſard offre quelquefois de belles ſuites de plis, il n'eſt pas rare d'en trouver auſſi dans les tableaux du *Titien*.

Il eſt, entre les peintres d'hiſtoire, l'un de ceux qui ont le mieux fait le payſage. Ses ſites ſont bien choiſis, ſes arbres ſont variés dans leurs formes, & leur feuillé eſt bien rendu. Il avoit coutume, pour rendre ſes payſages plus piquans, d'y repréſenter quelques effets extraordinaires de la nature.

ÉCOLE LOMBARDE; elle ſe diſtingue par la grace, par un goût de deſſin agréable quoiqu'il ne ſoit pas d'une grande correction, par un pinceau moëlleux & une belle ſorte de couleur.

ANTONIO ALLEGRI, dit le CORREGE, en eſt le pere & l'ornement. Il naquit à Correge ou dans un village voiſin de cette ville. Quelques écrivains placent ſa naiſſance en 1490; mais Mengs, que nous allons ſuivre conſtamment dans ce que nous dirons de ce peintre, croit plus vraiſemblable qu'il eſt né quatre ans plus tard, & regarde comme certain qu'il eſt mort en 1534 à l'âge de quarante ans. Il fut marié deux fois & eut des enfans de ſes deux femmes.

L'opinion la plus générale eſt que le *Correge* eſt né de parens pauvres & de baſſe extraction; d'autres prétendent, mais ſans preuve, qu'il étoit d'une famille noble & très-riche : Mengs prend un milieu entre ces deux ſentimens, & croit qu'il jouiſſoit d'une aiſance honnête, proportionnée au pays & au temps où il vivoit. La rareté des eſpeces & la langueur de la circulation eſt prouvée par la ſorte de monnoie dans laquelle on payoit le *Correge*, à qui l'on donnoit en cuivre des ſommes aſſez fortes. Mengs ſe confirme dans l'opinion que cet artiſte n'étoit pas infortuné, par l'inſpection de ſes ouvrages, dans leſquels il ne trouve pas, comme dans ceux des peintres qui languiſſoient dans la pauvreté, des témoignages de léſine, ni même d'économie. Ses tableaux ſont peints ou ſur des toiles très-fines, ou ſur de bons panneaux, ou même ſur du cuivre : ils ſont finis avec beaucoup de ſoin, & ne ſemblent pas être l'ouvrage d'un homme qui attendit le paiement avec impatience; les couleurs les plus cheres & les plus difficiles à employer n'y ſont pas épargnées; elles s'y trouvent même avec une ſorte de profuſion. Enfin on ſait qu'il employoit pour faire les modeles de ſa coupole de Parme, le Begarelli, ſculpteur eſtimé même de Michel-Ange, & aucun peintre aujourd'hui ne ſeroit en état de payer à un bon ſculpteur les modeles néceſſaires pour un ouvrage ſi conſidérable.

On donne pour preuve de la pauvreté du Correge & de la foible rétribution qu'il tiroit de ſes ouvrages, la ſomme de cent ſoixante-dix écus qu'il reçut en monnoie de cuivre pour ſa ſeconde coupole. C'eſt de ce même fait que Mengs tire la preuve que le *Correge* étoit aſſez honnêtement payé eu égard à ſon pays. En effet, comme une coupole exige beaucoup de tems & des avances conſidérables de la part de l'artiſte, il eſt néceſſaire qu'il reçoive ſon payement en

Digitized by Google

différens termes. Les cent soixante & dix écus que reçut *le Corrége* ne faisoient donc que la plus foible partie des sommes qu'il avoit reçues pendant le cours de l'ouvrage, & Raphael qui vivoit dans un pays plus riche, & qui fut le plus richement payé de tous les peintres de son tems, ne reçut que douze cens ecus d'or pour chacune des loges du Vatican. Le dernier payement fait au *Corrége* fut, dit-on, la cause de sa mort; il voulut porter lui-même toute la somme qu'il venoit de recevoir, & la fatigue lui donna une fluxion de poitrine.

Il commença, comme tous les autres peintres de son tems, par imiter uniquement la nature; mais comme il étoit principalement touché de la grace, il purgea son dessin de toutes les parties tranchantes & angulaires. Il reconnut que les grandes formes contribuent à rendre un ouvrage gracieux; il rejetta toutes les petites parties, agrandit les contours, évita les lignes droites & les angles aigus, & donna ainsi une certaine grandiosité à son dessin. Il le rendit élégant & large, il en varia les contours, & les rendit ondoyans, mais il ne fut pas toujours pur & correct.

» Il ne répandoit pas, comme Raphaël, qui » lui est fort inférieur en cette partie, la » lumière sur tout le tableau; mais il plaçoit » les jours & les ombres où il croyoit qu'ils » feroient le meilleur effet. Si le jour tom- » boit naturellement sur l'endroit qu'il vouloit » tenir éclairé, il l'imitoit tel qu'il le voyoit; » sinon, il plaçoit dans cet endroit un corps clair » ou opaque, de la chair, une draperie, » ou tout autre objet qui pouvoit produire le » degré de lumière qu'il souhaitoit, &, par » ce moyen, il parvint à la beauté idéale du » clair-obscur. A cette partie du clair-obscur, » il joignit une espèce d'harmonie, c'est-à- » dire qu'il distribua son clair-obscur de façon » que la plus grande lumière & l'ombre la » plus forte ne se présentoient que sur une » seule partie de ses tableaux. Son goût déli- » cat lui apprit que la trop forte opposition » des lumières & des ombres cause une grande » dureté; aussi ne plaça-t-il pas le noir à côté » du blanc comme d'autres artistes qui ont, » ainsi que lui, cherché la beauté dans la » partie du clair-obscur; mais il passa, par » une gradation insensible, d'une couleur à » une autre, mettant le gris obscur à » côté du noir, & le gris clair à côté du » blanc, de sorte que ses ouvrages sont tou- » jours d'une grande douceur. Il se garda bien » aussi de mettre ensemble de fortes masses » de jour & d'ombre. S'il avoit à faire une » partie très-éclairée ou très-fortement ombrée; » il n'en plaçoit pas immédiatement à côté » une autre de la même espèce; mais il lais- » soit entre deux un grand intervalle de demi- » teinte, par lequel il ramenoit l'œil d'une » grande tension au repos. Par cet équilibre » des couleurs, l'œil du spectateur reçoit con- » tinuellement des sensations différentes, & il » n'éprouve jamais de fatigue, parce qu'il trouve » toujours des beautés nouvelles dans l'ou- » vrage qu'il contemple «.

Le *Correge* commença par peindre à l'huile, genre de peinture susceptible d'une touche délicate & suave; & comme son caractere le portoit à tout ce qui est agréable, il donna tout de suite un ton moëlleux à ses tableaux. Il chercha des couleurs transparentes pour représenter des ombres conformes à la nature, & adopta une manière de glacer qui fit paroître réellement obscures les parties ombrées. C'est à quoi l'on ne peut parvenir par les couleurs les plus sombres, si elles ne sont pas transparentes, parce que la lumière réfléchit sur leur superficie, & qu'elles ne représentent par conséquent qu'une couleur obscure, mais éclairée; au lieu que les couleurs transparentes, absorbant les rayons de la lumière, représentent une superficie réellement obscure. Il empâta fortement les rehauts, parce qu'ils doivent être d'une touche propre à recevoir un nouveau degré de la clarté du jour. Il s'apperçut que la lumière qui vient du soleil n'est pas blanche, mais jaunâtre, & que les reflets de lumière doivent tenir de la couleur des corps d'où ils rejaillissent: & ce fut ainsi qu'il parvint à la théorie de l'emploi des couleurs dans les trois parties, les jours, les ombres & les reflets. Mais c'est sur-tout dans la couleur de ses ombres qu'il faut chercher à l'imiter, car ses lumières sont trop claires & un peu lourdes, & ses chairs ne sont pas assez transparentes.

Le *Corrége* ne doit pas être choisi pour modèle, de toutes les sortes d'expressions. Né pour les graces, il ne pouvoit consentir à les abandonner, & il affoiblissoit toutes les affections qui tendent à les altérer. S'il peint la douleur, c'est celle d'un enfant qui sera bientôt remplacée par les ris; s'il peint la colère, c'est celle d'une jeune & douce amante. Quant à la distribution, il chercha plus à placer ses figures de manière à fournir de grandes masses d'ombre & de lumière, qu'à les faire concourir à une expression générale.

Dans ses draperies mêmes, il a toujours eu la grace pour objet. Il chercha plus les masses que l'expression & préféra l'agréable au beau. Ses draperies sont larges & légères; mais les plis n'en sont pas savamment distribués; quelquefois même, chez lui, les vêtemens cachent & coupent les figures. Mais il a été savant dans les couleurs des étoffes; elles sont presque toujours moëlleuses, & s'il les choisit souvent d'une teinte sombre, c'est pour donner aux chairs plus d'éclat & de délicatesse.

Digitized by Google

En cherchant le gracieux, l'agréable, ce qui doit plaire enfin, il devoit trouver l'harmonie; c'eſt auſſi dans cette partie qu'il a excellé. Comme la délicateſſe de ſon goût ne lui permettoit pas de ſouffrir de fortes oppoſitions, il falloit bien qu'il devint un grand maître dans cette partie qui n'eſt autre choſe que l'art de paſſer d'un extrême à l'autre par des nuances intermédiaires qui les lient doucement entr'eux. Il fut harmonieux dans le deſſin, en coupant par des lignes courbes les lignes droites qui formeroient des contours anguleux, & en rendant toujours ſon trait endoyant. De même, tant dans les lumières que dans les ombres, il plaça toujours entre les deux extrêmes un eſpace deſtiné à les unir & à ſervir de paſſage de l'un à l'autre. La délicateſſe de ſes organes lui avoit fait ſentir mieux qu'à tout autre artiſte qu'après une certaine tenſion les yeux ont beſoin de repos: il eut donc ſoin de faire ſuivre une couleur franche & dominante par une demi-teinte, & de conduire, par une gradation inſenſible, l'œil du ſpectateur au même degré de tenſion d'où il étoit parti. Ainſi, dit Mengs, une muſique agréable & mélodieuſe arrache ſi doucement au ſommeil que le réveil reſſemble plutôt à un enchantement qu'à un ſommeil interrompu.

Un goût délicat dans la couleur, une parfaite intelligence du clair-obſcur, l'art d'unir le clair au clair, l'ombre à l'ombre; celui de détacher les objets du fond, une harmonie enfin que perſonne n'a jamais ſurpaſſée ni même égalée, voilà dans quelles parties jointes à la grace le *Corrège* eſt au-deſſus de tous les autres peintres.

Les Caaraches, *Louis* & les deux frères *Auguſtin* & *Annibal* ſes couſins-germains, peuvent être regardés comme les peres de la ſeconde *école Lombarde*, qu'on diſtingue quelquefois par le nom d'École de Bologne. Ils furent les reſtaurateurs de l'art qui s'étoit obſcurci dans l'Italie entière après y avoir jetté tant d'éclat. Tous trois étoient de Bologne, & leur naiſſance étoit obſcure: le père d'*Auguſtin* & d'*Annibal* étoit Tailleur. Tous trois différoient peu par leur âge: *Louis* naquit en 1555, *Auguſtin* en 1557, & *Annibal* en 1560.

Louis, comme le plus âgé, fut le maître des deux autres. Il avoit étudié les ouvrages du Titien & de Paul Véronèſe à Veniſe, ceux d'André del Sarte, à Florence; ceux du Corrège, à Parme; ceux de Jules-Romain à Mantoue; mais s'étoit ſur-tout la manière du Corrège qu'il tâchoit d'imiter. *Annibal* ſe partagea entre le Corrège & le Titien; *Auguſtin*, leur émule dans la peinture, avoit l'eſprit cultivé par les lettres, & donnoit une partie de ſon tems à la poéſie, à la muſique, à la danſe & aux exercices du corps, mais il ſe conſacroit principalement à la gravure qu'il avoit appriſe de Corneille Cort. Souvent ils travailloient tous les trois aux mêmes ouvrages; & l'on admiroit que leurs mains paruſſent être conduites par un même eſprit.

Ils établirent à Bologne une académie que leur zèle pour le progrès de l'art fit nommer d'abord l'*academia degli Deſideroſi*, & qu'on appella dans la ſuite l'académie des *Carraches*, parce que la gloire que s'acquirent ces trois artiſtes ne permit pas de donner un nom plus illuſtre à un établiſſement dont ils étoient les auteurs. On y poſoit le modèle, on y profeſſoit la perſpective & l'anatomie, on y donnoit des leçons ſur les belles proportions de la nature, ſur la meilleure manière d'employer les couleurs, & ſur les principes des ombres & des lumières. On y faiſoit ſouvent des conférences, & non-ſeulement des artiſtes, mais des gens de lettres y propoſoient, y éclairciſſoient des difficultés relatives à l'art.

La réputation des *Carraches* ne reſta pas renfermée dans la Lombardie; elle s'étendit juſqu'à Rome, & le Cardinal Odoard Farnèſe qui vouloit que la peinture ajoutât ſes richeſſes à la magnificence de ſon palais, crut *Annibal* digne de le décorer. Il le manda, & le peintre de Bologne, qui n'avoit pu prendre encore qu'une connoiſſance imparfaite des chefs-d'œuvre de l'antiquité & de ceux de Raphaël, ſaiſit avec joie cette occaſion d'acquérir des connoiſſances nouvelles, en exerçant celles que déja il avoit acquiſes. Appellé à Rome comme un grand maître, il ne crut pas ſe dégrader en commençant par y reprendre le perſonnage d'étudiant, & il partagea ſes journées entre les travaux qui lui étoient confiés & l'étude des antiques & des plus beaux ouvrages des modernes.

Dès-lors il changea ſa manière. Il avoit juſques là regardé comme les premières parties de l'art la couleur du Titien & la ſuavité du Corrège; il reconnut que ces parties ſi attrayantes étoient cependant ſubordonnées à deux autres plus nobles; la repréſentation de l'ame & celle de la beauté. C'eſt en faiſant de ces deux parties les premiers objets de ſes travaux, que le peintre élève ſon art à n'être plus ſeulement une imitation de la nature extérieure; mais à donner une idée céleſte de la nature de l'homme par la beauté de ſes formes, & à fixer en quelque ſorte ſur la toile, par l'expreſſion, le ſouffle de vie qu'il a reçu de ſon auteur. Il s'apperçut que le ſoin de repréſenter ſeulement la nature colorée, appartient à des genres inférieurs de l'art, & que la deſtination du premier genre, celui de l'hiſtoire, eſt ſur-tout de repréſenter la nature animée. Il ſentit que les genres inférieurs doivent emprunter leurs premiers charmes de la couleur, parce qu'ils ſont

destinés à plaire aux yeux, & qu'ils ne doivent négliger aucuns moyens de séduction, parce qu'ils ne peuvent attacher par aucun intérêt puissant; mais que le genre de l'histoire doit user avec modération de ces prestiges, parce qu'ayant assez de dignité pour maîtriser la pensée, il doit rejetter tout ce qui peut la distraire. Mais il ne sentit peut-être pas assez qu'elle doit assurer par l'effet l'impression qu'elle veut produire, & que le ton du tableau doit en fortifier l'expression.

Il employa huit ans à décorer le palais Farnèse, ne recevant que dix écus par mois. Quand l'ouvrage fut entièrement terminé, on lui apporta cinq cens écus. Le *Carrache*, né dans la pauvreté, & accoutumé à une vie pauvre, avoit pour l'argent un mépris très sincère dont il donna plusieurs fois les preuves les moins équivoques: mais il regarda la foiblesse de la récompense qu'il recevoit comme un témoignage du mépris qu'on faisoit de ses talens, & cette injure le plongea dans une mélancolie qui abrégea ses jours. Il mourut à Rome en 1606, âgé de quarante-neuf ans.

On a souvent confondu les ouvrages des différens *Carraches*, parce qu'il y avoit une grande ressemblance dans leur manière, sur-tout avant qu'*Annibal* se fût établi à Rome. Cependant chacun d'eux avoit un caractère marqué qui peut le faire reconnoître. *Louis* avoit moins de feu, mais plus de grace & de *grandiosité*; *Augustin* plus d'esprit dans la conception, plus d'agrément dans l'exécution; c'est de lui qu'est, dans la galerie Farnèse, le tableau qui représente Galathée entre les bras d'un triton, & celui d'Aurore & de Céphale; *Annibal* se caractérise par plus de fierté, par un dessin plus profond, une expression plus vive, une exécution plus ferme.

M. Raynolds qui a vu à Bologne les ouvrages de *Louis* marque pour ce peintre un goût de prédilection. Il l'offre sur-tout comme le premier modèle dans ce qu'il appelle le style en peinture, & qui n'est autre chose que la faculté de disposer les couleurs de manière à exprimer nos idées ou nos sentimens, comme les paroles ont la même destination dans le discours. » *Louis Carrache*, dit-il, est celui » qui, dans ses meilleurs ouvrages, semble » approcher le plus de la perfection dans cette » partie; ses jours & ses ombres, larges sans » affectation; la simplicité de son coloris qui, » ménagé avec intelligence, ne distrait pas » le regard de l'objet qui doit l'occuper; » l'effet imposant de ce demi-jour qui semble » répandu sur toutes ses productions, convien- » nent mieux, selon moi, aux sujets graves » & majestueux que ce brillant plus factice » de la lumière du soleil dont le Titien a » éclairé ses ouvrages. Il est malheureux que » les productions de *Louis*, dont je crois l'étude » si utile aux élèves ne se trouvent qu'à Bo- » logne. Ses ouvrages sont dignes de fixer l'at- » tention des jeunes artistes, & je crois que » ceux qui voyagent devroient prolonger plus » qu'ils ne le font ordinairement leur séjour » en cette ville ».

Annibal, entre les grands maîtres, est compté parmi ceux qui peuvent servir de modèle pour la science & la beauté du dessin: c'est pour cet objet d'étude que les figures feintes de stuc qu'il a représentées dans la galerie Farnèse sont préférées à ses tableaux. Ceux qui le blâment d'être devenu moins coloriste à Rome qu'il ne l'avoit été à Bologne, doivent cependant reconnoître que c'est à sa seconde manière qu'il doit sur-tout le grand nom dont il jouit. Les critiques sévères trouvent que son dessin est trop peu varié dans les formes; qu'il excelloit seulement dans la beauté mâle; qu'en imitant les formes des statues antiques, il en a quelquefois approché, mais sans être parvenu à la sublimité des idées & du style qui formoit le caractère des anciens, en sorte qu'il a bien imité l'extérieur de leur manière, mais qu'il n'a pas pénétré l'intérieur de ces admirables artistes, ni les raisonnemens profonds qui les déterminoient.

Les succès d'*Annibal* & sa gloire bien méritée ont peut-être été nuisibles à l'art. La plupart des artistes qui sont venus après lui, séduits par son mérite & sa réputation, se le sont proposé pour objet de leurs études au lieu de remonter principalement aux maîtres qui avoient été les siens, & qu'il n'avoit pas égalés. Il en est résulté qu'eux-mêmes ne sont pas devenus les égaux d'Annibal, & qu'ils ont chargé ses défauts sans atteindre à ses beautés; qu'ils se sont plus attachés aux formes qui indiquent la vigueur, qu'à celles qui produisent la grace; qu'ils ont négligé l'expression des affections intérieures pour l'imitation des formes extérieures, au lieu de faire contribuer les formes extérieures à exprimer les affections de l'âme, & qu'ils ne se sont pas élevés enfin aux sublimes conceptions de Raphaël. Dans l'*école Françoise*, le Brun s'étoit formé sur les ouvrages originaux d'Annibal, le Sueur n'avoit guère pu étudier Raphaël que par des estampes faites d'après ce maître; & cependant il l'emporta sur son émule dans le genre de beauté qui intéresse l'ame, & dans l'expression des mouvemens intérieurs qui l'affectent.

L'ECOLE FRANÇOISE est si différente d'elle-même dans ses différens maîtres, & il y a en, s'il est permis de parler ainsi, tant de différentes *écoles* dans cette *école*, qu'il est bien difficile de la caractériser. Entre ses artistes les uns se sont formés sur des peintres Florentins ou Lombards; d'autres ont étudié à Rome la manière

manière Romaine ; d'autres ont cherché celle des peintres Vénitiens ; quelques-uns ſe ſont diſtingués par une manière qu'ils paroiſſent ne devoir qu'à eux-mêmes. Quel eſt, de tant de ſtyles différens, celui qui caractériſera notre *école?* En parlant généralement, & laiſſant à part les exceptions, on diroit peut-être que ſon caractère eſt de n'avoir pas de caractère particulier, mais de ſe diſtinguer par ſon aptitude à imiter celui qu'elle veut prendre. On pourroit encore, en ne la conſidérant toujours qu'en général, dire qu'elle réunit en un degré moyen les différentes parties de l'art, ſans ſe diſtinguer par aucune partie ſpéciale, ni en porter aucune à un degré éminent.

Il ne ſeroit pas plus aiſé de marquer le tems où la peinture a commencé parmi nous. On ſait que la France avoit très-anciennement des peintres ſur vitres & des peintres en miniatures; & que même, dans ces deux genres, l'Italie eut quelquefois recours à nos artiſtes. Enfin, quand François Ier. manda le Roſſo ou maître Roux, Florentin, & le Primatice, Bolonois, elle poſſédoit un aſſez grand nombre de peintres qui ne ſe diſtinguoient pas, il eſt vrai, par un talent ſupérieur, mais qui furent du moins en état de travailler ſous ces maîtres étrangers.

Le plus ancien des peintres françois qui ait laiſſé un nom eſt JEAN COUSIN, qui exerça le plus ſouvent ſon talent ſur des vitres, mais qui s'eſt auſſi diſtingué par des tableaux. On regarde celui du jugement dernier, dans la ſacriſtie des Minimes du bois de Vincennes, comme un témoignage de la fertilité de ſon génie: ce morceau eſt gravé. *Jean Couſin* exerçoit auſſi la ſculpture. Il étoit correct, mais peu élégant dans ſon deſſin.

La peinture, quelque tems encouragée par François Ier, tomba dans un état de langueur, d'où elle ne put ſe relever que ſous le règne de Louis XIII. Ce fut alors que florit JACQUES BLANCHARD, formé à l'*école* de Veniſe, & que nous appellons le *Titien François.* Comme il eſt mort jeune, & ſans avoir laiſſé d'élèves qui aient perpétué ſon talent, on peut le regarder comme un bon artiſte iſolé, & non comme l'un des inſtituteurs de l'*école françoiſe.*

La France n'a pas non plus le bonheur de pouvoir compter entre les maîtres de ſon *école*, l'un des plus grands peintres, ou le plus grand peut-être, qu'elle ait produit. Comme c'eſt preſque toujours en Italie qu'il a exercé ſes talens, l'Italie le revendique : mais la France, fière de lui avoir donné la naiſſance & la première éducation, ſe conſole de ne pouvoir le compter au nombre des fondateurs de ſon *école*, en le comptant du moins au nombre de ſes artiſtes.

On entend bien que nous parlons du *Pouſſin*, que les François appellent le *Raphaël de la France*, mais qui n'eut pas d'*école* & ne laiſſa pas d'élèves comme le peintre d'Urbin.

NICOLAS POUSSIN, naquit à Andely en Normandie en 1594 d'une famille originaire de Soiſſons. Son pere étoit noble, mais ſans fortune. Le jeune *Pouſſin*, pendant le cours de ſes études littéraires, manifeſta ſon goût pour le deſſin, & il y fit des progrès rapides dès qu'il eut obtenu de ſon pere la permiſſion de s'y livrer. Il quitta vers l'âge de dix-huit ans la province où il avoit pris naiſſance, pour venir à Paris chercher des maîtres; mais, comme nous l'avons dit, l'art y étoit dans un état de langueur. *Pouſſin* prit ſucceſſivement les leçons de deux peintres dont l'un étoit ſans talent, & l'autre avoit ſeulement quelqu'habileté dans le portrait. Il ne tarda pas à reconnoître le peu de fruit qu'il pouvoit recueillir ſous de tels inſtituteurs, & les quitta au bout de quelques mois. Il avoit appris ſous eux la manœuvre de l'art, & il n'eut plus d'autres maîtres que des eſtampes gravées d'après Raphaël & Jules-Romain. Ses deſirs s'élançoient vers Rome, il en entreprit deux fois le voyage, différens obſtacles le forcèrent à l'interrompre.

Enfin, après avoir fait dans la capitale & dans les provinces des travaux mal récompenſés, il connut à Paris le Cavalier Marin, célèbre par le poëme d'Adonis, où il a répandu avec tant de profuſion tout l'éclat & tout l'abus de l'eſprit. Le Cavalier reconnut dans le jeune *Pouſſin* un peintre vraiment poëte; & comme l'amour-propre a toujours la principale influence ſur les jugemens des hommes, il ſentit d'autant plus d'inclination à l'eſtimer, que l'artiſte ſe plaiſoit à deſſiner des ſujets tirés de l'Adonis. Il alloit retourner à Rome, & lui offrit de l'y conduire; mais *Pouſſin* étoit retenu à Paris par quelques ouvrages commencés, & entr'autres par le tableau repréſentant la mort de la Vierge qu'il faiſoit pour l'Egliſe de Notre-Dame. Dès qu'il fut libre, il entreprit pour la troiſième fois le voyage de Rome, & y arriva, à l'âge de trente ans, au printems de l'année 1624.

Il y retrouva le Cavalier Marin, mais prêt à partir pour Naples, où il mourut bientôt après. Il fut connu, par ſon moyen, du Cardinal Barberin, neveu d'Urbain VIII; mais ce Cardinal alloit partir pour ſes légations. Ainſi le *Pouſſin*, déjà hors de la première jeuneſſe, ſe trouva dans une ville étrangère, ſans connoiſſances, ſans appui, ſans aucune autre reſſource qu'un talent qui devoit être mal apprécié parce qu'aucun prôneur ne le faiſoit valoir. Réduit à un état de miſère qui auroit plongé dans le déſeſpoir une ame foible, pouvant à peine tirer de ſes ouvrages le prix que lui coûtoient

les toiles, les couleurs, & une miſérable ſubſiſtance, il ſe trouvoit heureux parce qu'il pouvoit étudier l'antique & Raphael. C'eſt ainſi qu'avec une paſſion vive & facile à ſatisfaire, on peut trouver le bonheur dans le ſein de l'infortune, comme les ames vulgaires que ne tranſporte aucun goût dominant, n'éprouvent qu'une langueur douloureuſe dans le ſein de la proſpérité.

Le *Pouſſin* avoit d'autant plus de peine à ſubſiſter de ſon talent, qu'il y a dans les arts une ſorte de mode, & que ſa manière étoit fort éloignée de la mode dominante. D'ailleurs l'artiſte ne devient pas aiſément célèbre quand l'homme n'eſt pas connu, & le *Pouſſin* vivoit dans la plus grande retraite. Il fut une fois obligé de donner pour huit francs un tableau dont un jeune peintre un peu moins inconnu fit une copie qu'il vendit le double.

Au lieu de travailler à multiplier le nombre de ſes ouvrages pour ſuppléer par la quantité à la foibleſſe du prix qu'il en recevoit, le *Pouſſin*, animé de ce courage que donne un violent amour des arts, conſacroit la plus grande partie de ſon tems à l'étude. Lié avec le ſculpteur Duqueſnoy, ſi connu ſous le nom de François Flamand, il copioit les antiques au crayon, il les modeloit en bas ou en plein relief, il les meſuroit dans toutes leurs parties : il ſe promeneit dans les vignes, & dans les lieux les plus écartés de la campagne de Rome ; conſidérant & deſſinant les ſtatues des Grecs & des Romains, fixant dans ſa mémoire ou ſur le papier les vues les plus agréables, & ſaiſiſſant les plus beaux effets de la nature. Il eſquiſſoit tout ce qui pouvoit lui ſervir un jeur, arbres, terraſſes, accidens de lumière, compoſitions d'hiſtoire, diſpoſitions de figures, ajuſtemens de draperies, armes, vêtemens & uſtenſiles des anciens. Pouvoit-il ſe plaindre de la pauvreté, lorſque chaque ſoir il rentreit dans ſon humble logis pour y ajouter de nouvelles richeſſes au tréſor qu'il accumuloit ? Des témoins de ſa vie l'auroient cru malheureux ; & tous ſes inſtans étoient des jouiſſances.

Il ne faut pas croire qu'il perdit pour l'art les inſtans où il ne manioit ni les pinceaux, ni le crayon, ni l'ébauchoir. Il appliquoit alors ſon eſprit à chercher la raiſon des beautés qu'il avoit obſervées, il approfondiſſoit par la méditation la théorie de ſon art, il étudioit la géométrie, & ſur-tout l'optique, il reprenoit avec un ſavant chirurgien les anciennes études anatomiques qu'il avoit faites à Paris, il les repaſſoit dans les écrits & ſur les planches de Véſale. Il mettoit à profit le tems même où il marchoit dans les rues, obſervant les paſſans, leurs phyſionomies, leurs attitudes, les plis de leurs habits, le jeu des paſſions qui ſe peignoient ſur leurs viſages ; & ſi quelques-unes de ces obſervations lui ſembleient dignes d'être conſervées, il en faiſoit des eſquiſſes légères.

Son génie avoit de trop grandes conformités avec celui de Raphael, pour que ce ne fût pas le maître auquel il donnât la préférence ſur tous les autres. Le Dominiquin recevoit ſon ſecond hommage, il étudioit le Titien pour le coloris ; on aſſure même qu'il copia quelques tableaux de ce maître ; & ſi, dans la ſuite, il négligea d'obſerver ſes principes, ce fut, ſans doute, par une détermination réfléchie.

Enfin, le Cardinal Barberin revint à Rome après avoir terminé ſes ambaſſades de France & d'Eſpagne ; il employa, il fit connoître les talens du *Pouſſin*, & ſi ce grand artiſte ne parvint pas aux richeſſes qu'il mépriſuit, il ceſſa du moins de connoître l'infortune. La mort de Germanicus fut le premier tableau qu'il peignit pour ce Cardinal. Il ne fit jamais d'avance le prix des ouvrages qu'on lui demandoit ; il écrivoit derrière la toile le prix qu'il mettoit à ſon tableau quand il étoit terminé, & cette valeur étoit toujours modique, eu égard au talent & à la réputation de l'artiſte. Il refuſoit conſtamment de recevoir aucune ſomme ſupérieure à l'eſtimation que lui-même avoit faite ; on lui avoit envoyé cent écus pour le raviſſement de Saint-Paul, il en renvoya cinquante. Auſſi arriva-t-il que des ouvrages dont il n'avoit demandé que ſoixante écus, en furent vendus mille peu d'années après.

Sa réputation vint de Rome en France. Il y fut mandé par le miniſtre des Neyers qui avoit la ſurintendance des bâtimens du Roi, & ne ſe rendit qu'avec peine à cette invitation. Il eut un logement aux Tuilleries & le titre de premier peintre du Roi : mais ces honneurs furent bientôt empoiſonnés par les manœuvres de l'envie. Le Vouet, ſes élèves, & juſqu'au Payſagiſte Fouquieres, critiquoient amèrement les ouvrages qu'il mettoit au jour, & même ceux qu'il n'avoit pas encore faits ; on cabaloit contre lui auprès du Miniſtre. Il obtint un congé pour aller à Rome chercher ſa femme & arranger ſes affaires, & il ſe promit bien en partant de ne plus revenir.

Il mourut à Rome en 1665 à l'âge de ſoixante-onze ans. Il lui auroit été facile de s'enrichir, s'il eût voulu profiter de l'empreſſement avec lequel on cherchoit à ſe procurer de ſes tableaux ; mais il avoit choiſi par goût l'état de médiocrité, il avoit inſpiré à ſa femme la même modération, & ils n'avoient pas même un ſeul domeſtique pour les ſervir.

Quoiqu'il ſoit aiſé de diſtinguer ſes tableaux de ceux de tous les autres maîtres, il s'étudioit cependant à en varier la manière & le ten, leur donnant une touche plus ferme ou plus molle, une teinte plus gaie ou plus auſtère, un ſite plus riant ou plus ſauvage, une lumière

Digitized by Google

plus large ou plus reſſerrée ſuivant les ſujets qu'il avoit à traiter & l'impreſſion qu'il ſe propoſoit de faire. Il avoit appliqué à la peinture la théorie des modes que les Grecs avoient introduits dans la muſique, le Dorien pour les ſentimens graves & ſérieux, le Phrygien pour les paſſions véhémentes, le Lydien pour les affections douces & agréables, l'Ionique pour les fêtes, les baccanales & les danſes. C'eſt ce qu'il nous apprend lui même par une de ſes lettres. Mais s'il ſe plaiſoit à varier ſes ſujets & la manière de les traiter, il croyoit qu'il étoit indigne de l'art de traiter des ſujets qui manquaſſent de nobleſſe.

Ses compoſitions toujours profondément & judicieuſement penſées lui ont mérité le titre de *peintre des gens d'eſprit :* ſon attention à obſerver rigoureuſement toutes les parties du coſtume pourroit lui faire donner auſſi le titre de *peintre des ſavans.* Quelques belles parties qu'aient poſſédées les grands maîtres, je ne crois pas que les ouvrages d'aucun d'eux laiſſent d'auſſi profonds ſouvenirs ; & cela vient de l'attention qu'avoit le *Pouſſin* de fortifier par tous les moyens de l'art réunis, l'impreſſion qu'il vouloit exciter. Quand on a vu une fois *le teſtament d'Eudamidas*, *la mort de Germanicus*, *l'Arcadie*, on s'en reſſouvient toujours, & l'on ne s'en rappelle jamais la mémoire ſans éprouver une ſenſation forte, & ſe livrer à des réflexions profondes.

Auſſi le but qu'il ſe propoſoit conſtamment, & qu'il croyoit être celui de l'art, étoit de parler à l'ame : tous ſes efforts tendoient à frapper ce but. On peut même avancer que ce principe lui avoit fait négliger, non la couleur, car il avoit celle qui convenoit à ſon objet, mais les alléchemens du coloris : il auroit craint de diſtraire le ſentiment & la réflexion par la ſenſation paſſagère du plaiſir des yeux ; il ſe propoſoit d'attacher & non de briller. Je ne doute pas que le coloris du *Pouſſin*, ce coloris tant de fois critiqué, n'entre pour beaucoup dans la cauſe de l'impreſſion profonde & durable que font ſes tableaux. En effet, s'il eſt vrai, comme chacun peut aiſément l'obſerver en faiſant un retour ſur lui-même, qu'un grand éclat ſoit un obſtacle au recueillement intérieur, il faut reconnoître que jamais artiſte n'a mieux connu que lui le devoir du peintre qui ne ſe propoſe l'avantage de plaire que comme un moyen qui conduit à inſtruire.

Et il ne faut pas croire que ce ſoit par un menſonge contre la nature que le *Pouſſin* ait éteint l'éclat qui auroit nui à ſon projet. Il avoit obſervé que les carnations n'ont toute leur fraîcheur, & les couleurs, toute leur vivacité, que vues de près, mais qu'elles s'éteignent lorſqu'elles ſont vues à une certaine diſtance, & que c'eſt par un menſonge, & pour ſatisfaire plutôt les yeux que la raiſon que les peintres donnent à des objets, qui ſont cenſés à une diſtance conſidérable de l'œil, le brillant qu'ils ne peuvent avoir que lorſqu'ils en ſont voiſins. Il eut donc la ſatisfaction de rendre la vérité, en même-tems qu'il rejettoit une ſorte de coquetterie contraire à la ſageſſe de ſes vues.

S'il n'a pas conſtamment imité les Vénitiens dans l'épanchement des ombres & des lumières par grandes maſſes, c'eſt qu'il n'a pas cru que l'art dût ſe propoſer d'imiter le plus ſouvent ce qui eſt offert le plus rarement par la nature. Il croyoit que, ſans recourir à cet artifice, on avoit aſſez de moyens de détacher les objets par la dégradation des teintes, & par l'interpoſition de l'air en plus ou moins grande quantité, en proportion des diſtances.

Toujours fidèle au principe d'inſpirer au ſpectateur du recueillement & non de la diſtraction, il n'a répandu dans ſes compoſitions que des richeſſes grandes, nobles & ſimples, de belles maſſes d'architecture, & non des ornemens de détail ; de ſuperbes payſages & non des jardins de plaiſance ; des draperies majeſtueuſes & non des parures. On lui a reproché d'avoir quelquefois trop multiplié les plis, & il n'eſt pas abſolument au-deſſus de cette critique.

S'il ne reſſemble à aucun moderne, ce n'étoit pas non plus avec les modernes qu'il avoit cherché à s'établir une concurrence. Il avoit étudié l'art des anciens dans leurs ſtatues, leurs bas-reliefs & les veſtiges de leurs peintures. Par ce qu'il en connoiſſoit, il avoit tenté de pénétrer ce qu'on ne peut plus connoître, c'eſt-à-dire, la manière des Apelles & des autres héros de l'art antique, leur façon de concevoir, les principes qu'ils s'étoient formés, & d'après ces obſervations & ces méditations, il travailloit à faire revivre la peinture des anciens. Nous ſommes loin de vouloir déprimer la beauté des parties que les modernes ont ajoutées à la peinture, & qui paroiſſent avoir été abſolument inconnues des anciens : mais quand on penſe à l'extrême profondeur de jugement qu'ont montrée les Grecs dans toutes les choſes ſur leſquelles nous pouvons les juger, on eſt tenté de croire que les beautés dont ils n'ont pas fait choix n'étoient que des beautés inférieures qui auroient nui à celles dont ils faiſoient les objets de leurs travaux, & l'on n'eſt pas loin de prononcer que le *Pouſſin*, en cherchant à reſſuſciter l'art pittoreſque des Grecs, a ouvert aux artiſtes la plus belle route qu'ils puiſſent ſe propoſer de ſuivre.

Mais, éloigné de la France, & plus admiré qu'imité, il n'a eu, comme nous l'avons dit, aucune influence ſur l'inſtitution de l'*ecole Françoiſe*. C'eſt l'un de ſes ennemis & de ſes perſécuteurs qu'on peut regarder comme le fondateur de cette *école*, parce que ce ſont ſes

élèves, qui, dans le beau siècle de nos arts, ont jetté le plus d'éclat. Je parle de SIMON VOUET, qui avoit des talens distingués, mais qui auroit perdu l'*école* qu'il créoit, si ses disciples eussent constamment suivi sa manière. Il avoit la sorte de grandeur que donne l'extrême facilité; mais il étoit maniéré dans le dessin, faux dans la couleur, & n'avoit aucune idée de l'expression. Il doit en partie ce qu'il a d'imposant au mensonge qu'il se permit en établissant de grandes teintes générales d'ombres & de lumières pour expédier davantage. On diroit qu'il n'avoit besoin que de prendre le pinceau pour terminer d'un seul coup le sujet qu'il avoit conçu, & l'on est tenté d'être satisfait, parce qu'on est étonné. Il eut au moins la gloire de détruire la manière fade qui regnoit en France & d'y faire luire l'aurore du bon goût. Il mourut en 1641, âgé de cinquante-neuf ans.

S'il jetta les fondemens de notre *école*, ce fut *le Brun* son élève qui acheva l'édifice.

Un sculpteur médiocre fut le père de CHARLES LE BRUN, né en 1619. Il prenoit soin lui-même de l'éducation de son fils, le menoit avec lui dans les endroits où l'appelloient ses travaux, & le faisoit dessiner à ses côtés. Il fut chargé de quelques ouvrages dans les jardins de ce Chancelier Séguier dont la mémoire vivra long-tems, parce qu'il protégea les arts & les lettres. Séguier vit le jeune *le Brun*, fut touché de sa physionomie, admira ses dispositions pour le dessin, l'encouragea, lui fournit des secours pécuniaires, & prit soin de son avancement. *Le Brun* fut placé dans l'*école* du *Vouet*, où il étonna le maître & les élèves par la rapidité de ses progrès. A l'âge de vingt-deux ans, il avoit fait le tableau des *chevaux de Diomede*, qui se soutient au Palais Royal à côté des plus grands maîtres. Son protecteur le fit partir l'année suivante pour l'Italie avec une forte pension. Il le recommanda au Poussin; mais le jeune artiste étoit plutôt destiné par ses dispositions naturelles à cette partie moderne qu'on appelle *la grande machine*, qu'à la sagesse profonde & réfléchie des artistes grecs, dont le Poussin auroit pu lui inspirer le sentiment. Il ne fut pas cependant inutile au jeune peintre, & ce fut par les conseils de ce grand maître que *le Brun* étudia les monumens de l'antiquité, les usages & les habillemens des anciens, leur architecture, leurs rites, leurs spectacles, leurs exercices, leurs combats & leurs triomphes. Les avis qu'il se plut à donner au jeune *le Brun* forment le lien qui l'attache à l'institution de l'*école Françoise*.

A son retour en France, *le Brun* ne trouva qu'un seul rival, Eustache le Sueur. Mais plus vanté, plus puissamment protégé, & peut-être plus actif & plus occupé de ses intérêts, il l'emporta sur ce redoutable émule que la postérité lui préfère. Il avoit tous les grands ouvrages & toutes les occasions de se signaler; une seule qu'on ne put enlever à le Sueur suffit pour éterniser son nom dans les fastes des arts; mais il fallut que le siècle qui l'avoit vu naître fût écoulé, pour qu'il obtint une pleine justice.

En vengeant le Sueur de l'aveuglement ou de la partialité de ses contemporains, n'oublions pas ce que les arts doivent à *le Brun* de reconnoissance. Ce fut deux ans après son retour de Rome, que, par le crédit du Chancelier qui l'aimoit, il eut une grande part à l'institution de l'*Académie Royale de Peinture*, qu'on peut regarder comme le siége de l'*école Françoise*. Jusqu'à cette époque les artistes avoient fait un même corps avec les *Maîtres Peintres* en bâtimens, &, dans cette association monstrueuse, l'art étoit subordonné au métier purement manuel.

Le Surintendant Fouquet jouissoit alors de toutes les faveurs de la fortune qui devoit si cruellement le trahir. Son faste effaçoit celui du trône. Dire qu'il voulut que son château de Vaux fut embelli par les talens de *le Brun*; c'est assez faire entendre que *le Brun* étoit alors regardé comme le premier peintre de la nation. Il se l'attacha par une pension de douze mille livres, qui vaudroit aujourd'hui près de deux fois davantage, indépendamment du prix de ses tableaux qui devoient lui être payés séparément.

Après la disgrace de Fouquet, *le Brun* travailla pour le Roi, qui lui accorda des lettres de noblesse & le titre de son premier Peintre, avec une pension semblable à celle que Fouquet lui avoit faite; car il sembloit que le Monarque ne pût surpasser le Surintendant en générosité. Louis XIV aimoit le grand en tout genre, & le premier peintre n'eut pas trop de toute la fécondité, de toute la richesse de son imagination pour satisfaire le goût du Souverain. Sculptures, ornemens intérieurs des appartemens, tapisseries, piéces d'orfévrerie & de serrurie, ouvrages de mosaïque, tables, vases, lustres, candelabres, girandoles, tout se faisoit sous sa direction & sur ses dessins. Tant de travaux ne l'empêchèrent pas de multiplier le nombre des tableaux faits en tout ou en partie de sa main. Ses ouvrages les plus célèbres par eux-mêmes ou par les belles estampes qui en ont fait connoître à l'Europe la composition, sont les deux tableaux de Notre-Dame, dont l'un représente le martyre de Saint-André & l'autre celui de Saint-Etienne, la Madeleine convertie des Carmelites, la bataille de Maxence & de Constantin, la famille de Darius devant Alexandre, les batailles d'Alexandre, le Christ aux anges, &c.

Le Brun avoit la conception noble & l'imagination féconde. Jamais il n'étoit inférieur aux plus vastes compositions qu'il entreprenoit; il

Digitized by Google

les trouvoit avec facilité & les digéroit avec reflexion. Comme il étoit fort inſtruit, il obſervoit rigoureuſement le coſtume & les convenances.

Peu de peintres ont réuni un plus grand nombre de qualités eſſentielles ou acceſſoires de l'art; & ſi l'on eſt obligé de reconnoître qu'il a des ſupérieurs, c'eſt que d'autres ont poſſédé quelques-unes de ces parties en un degré plus eminent. Il étoit très-bon deſſinateur; mais ſon deſſin, loin d'être auſſi élégant que celui de Raphaël, auſſi pur que celui du Dominiquin, eſt plus peſant & moins ſpirituel que celui d'Annibal Carrache qu'il avoit pris pour modèle, parce qu'un imitateur eſt toujours porté à charger les défauts de ſon original. Il avoit pris de l'*école Romaine* la manière de drapper; les vêtemens qu'il donnoit à ſes figures n'étoient pas, comme dans l'*école* de Veniſe, telles ou telles étoffes, mais ſeulement des draperies, & cette manière convenoit au genre héroïque qui étoit celui de ſes ouvrages: mais, dans cette partie, il ne fut pas l'égal du peintre d'Urbin. Il avoit étudié l'expreſſion des affections de l'ame; on en a la preuve dans ſon traité du caractère des paſſions: mais après avoir obſervé ces caractères généraux, & en avoir établi les principaux traits, il crut poſſéder dans toute ſon étendue cette ſcience dont l'étendue eſt ſi vaſte; il employa toujours ce petit nombre de caractères qu'il avoit une fois trouvé, & négligea d'étudier ſans ceſſe dans la nature la prodigieuſe variété des nuances par leſquelles nos affections intérieures ſe manifeſtent au-dehors. Il tomba donc dans la manière en ſe répétant toujours, & n'eut pas la fineſſe, la profondeur, l'extrême juſteſſe d'expreſſion de Raphaël; il ne peut même dans cette partie, être comparé à le Sueur. Il aimoit & poſſédoit bien la *grande machine* de l'art; il ſe plaiſoit aux grandes compoſitions, il y mettoit de la vie, du mouvement, de la variété; mais ſans avoir la fougue, l'inſpiration de Rubens. Ses compoſitions ſont bien raiſonnées; mais celles de Rubens ſont créées. *Le Brun* penſoit bien; Raphaël, le Pouſſin, le Sueur penſoient plus profondément. *Le Brun* avoit de l'élévation, mais il ne s'eſt pas élevé comme Raphaël juſqu'au ſublime.

Il ne faut pas ſonger à établir de comparaiſon entre lui & les peintres Vénitiens pour la couleur: on ſait qu'il ne les avoit point étudiés; mais l'*école Romaine* & celle de *Lombardie* offrent des exemples d'une couleur plus ſuave, plus mâle, plus appellante, plus ſolide, & d'un maniment de pinceau plus libre, plus fier, plus moëlleux.

Comme *le Brun* étoit né avec de l'eſprit, & qu'il avoit pris ſoin de le cultiver, il aimoit l'allégorie, parce que ce genre ouvre un vaſte champ aux inventions ingénieuſes. Pour montrer encore plus la fécondité & les reſſources de ſon imagination, il caractériſoit ſes figures allégoriques par des ſymboles qu'il inventoit lui-même au lieu d'employer ceux qui ſemblent conſacrés par les anciens, & qu'on peut regarder comme les caractères convenus d'une ſorte d'écriture hiéroglyphique. Cette prétention a rendu les allégories de *le Brun* énigmatiques.

Ce n'eſt pas à de ſemblables inventions que l'artiſte doit ſur-tout conſacrer ſon eſprit. Ce qu'on appelle *eſprit* & *penſée* dans les arts n'eſt pas la même choſe que l'*eſprit* & la *penſée* dans les ouvrages littéraires: ce n'eſt pas contre des *poëtes écrivains*, mais contre des *poëtes peintres* que le peintre doit ſonger à lutter. Il pourra, même avec un talent fort médiocre, mettre dans ſes ouvrages beaucoup de la ſorte d'invention qui appartient à la *poéſie écrite*, ſans procurer à ſon art une richeſſe de plus. La *poéſie pittoreſque*, le véritable eſprit de l'artiſte, conſiſte à faire agir ſes perſonnages préciſément comme ils ont dû agir dans la circonſtance où on les ſuppoſe, à ſe pénetrer ſoi-même de tous les ſentimens dont ils devoient être affectés, & à ces ſentimens faire paſſer ſur la toile. C'eſt ainſi qu'il intéreſſera bien plus ſûrement, que s'il exprimoit par des figures & des ſymboles allégoriques tout ce que ces perſonnages doivent me faire connoître en ſe préſentant à moi. Le *Pouſſin* ſemble avoir fait bien moins de frais d'eſprit & d'imagination que *le Brun*; cependant il ſatisfait bien mieux les gens d'eſprit, &, comme nous l'avons dit, il a mérité d'être appellé leur peintre.

Le Brun eſt mort à Paris le 12 Fevrier 1690.

EUSTACHE LE SUEUR, né en 1617 & mort en 1655, à l'âge de trente-huit ans, eut pour maître le Vouet, ou plutôt il fut l'élève des antiques qui avoient été apportées en France, des tableaux & des deſſins des grands maîtres de l'*école Romaine*, & des eſtampes qui avoient été gravées d'après leurs ouvrages. Il ſembloit que l'ame de Raphaël fût paſſée dans le corps de *le Sueur*: tous deux étoient également nés pour ſentir les paſſions douces & pour les exprimer, pour avoir le ſentiment intérieur de la beauté & pour la repréſenter.

Aucun peintre n'a plus approché de Raphaël dans l'art de jetter les draperies, & d'en diſpoſer les plis dans l'ordre le plus ſavant & le plus noble. Son deſſin étoit, en général, plus ſvelte que celui de Raphaël, & il chercha de même à le former ſur l'antique. Comme Raphael, il repréſenta, avec non moins de fineſſe que de préciſion, les affections de l'ame: comme Raphaël, il varia les airs de tête ſuivant l'état, l'âge, le caractère des perſonnages: comme lui, il fit contribuer toutes les parties de chaque figure, & toutes celles de la compoſition, à l'expreſſion générale. Il compoſoit pour

Digitized by Google

exprimer ſon ſujet, & non pour faire de beaux contraſtes, pour établir de beaux grouppes, pour étonner & ſéduire le ſpectateur par le faſte ambitieux d'une ſcène théâtrale & le fracas d'une *grande machine*. Chez lui rien ne ſent le théâtre, rien ne ſent la diſpoſition étudiée, rien n'offre l'appareil d'une richeſſe inutile; c'eſt le ſujet tel qu'il a dû ſe paſſer, ce ſont les perſonnages néceſſaires & rien de plus. Ses tons ſont fins, ſes teintes ſont harmonieuſes; ſa couleur n'eſt pas appellante comme celle des *écoles* de Veniſe & de Flandre; mais elle eſt attachante: elle eſt telle qu'il convient qu'elle ſoit pour laiſſer l'ame paiſible, & la fixer ſans diſtraction, ſur des parties de l'art ſupérieures au coloris.

On peut voir ſa prédication de Saint-Paul à Notre-Dame, & le tableau qu'il a peint à Saint-Gervais, & que de ſavans artiſtes ont comparé à ce que Rome a de plus beau; mais il a ſur-tout dévéloppé ſon génie dans les vingt-deux tableaux qu'il a peints pour le cloître des Chartreux de Paris, & dont le Roi a fait l'acquiſition. Les contemporains aſſurent qu'il ne regardoit ces chefs-d'œuvre de l'art que comme des eſpèces d'eſquiſſes; ils doivent être placés aux premiers rangs entre les ouvrages qui font la gloire de l'*école Françoiſe*.

Si *le Sueur* eût vécu plus long-temps, ſi, comme *le Brun*, il eût été chargé des plus grands travaux de ſon ſiècle & de la direction de tous ceux qu'ordonnoit une Cour amie du luxe & des arts, l'*école Françoiſe* eût pris dès-lors, ſans doute, un autre ſtyle, & une manière plus généralement approuvée. La noble beauté des têtes, la majeſté ſimple des draperies, la ſveleſſe du deſſin, la vérité des expreſſions, celle des attitudes, la naïveté de la diſpoſition générale auroient formé le caractère de cette *école*: ſur-tout le menſonge pompeux du ſtyle théâtral auroit dominé plus tard, ou n'auroit jamais oſé ſe montrer: enfin on auroit vu dans Paris une image de Rome. Mais c'étoit *le Brun* qui diſtribuoit les ouvrages & les graces; pour être employé ou récompenſé, il falloit imiter ſa manière; & comme ſes protégés n'étoient pas des *le Brun*, ils adoptèrent ſes défauts en les exagérant, & prirent les vices qui avoiſinoient ſes beautés.

Nous nous étendrons peu ſur l'ÉCOLE ALLEMANDE, peut-être improprement appellée *école*, puiſque l'Allemagne offre plutôt des artiſtes iſolés qu'une filiation d'artiſtes qu'on puiſſe faire remonter à un ſeul maître, ou du moins à un petit nombre de maîtres. Quelques peintres Allemands ſe ſont diſtingués dans le temps où l'art, ſorti de la barbarie de ſon berceau, commençoit à devenir floriſſant. Comme ils ne connoiſſoient ni l'antique, ni le petit nombre de chefs-d'œuvre que commençoit à produire l'Italie, ils n'eurent pour maître que la nature qu'ils copioient avec peu de choix, & ils conſervèrent quelque choſe de cette roideur qui forme le ſtyle gothique. C'eſt ce ſtyle que l'on marque ordinairement pour caractère de l'*école allemande*. Cela eſt vrai, ſi l'on ne conſidère que les premiers maîtres de cette *école*; mais cela ne l'eſt plus ſi l'on parle des ouvrages de leurs ſucceſſeurs, dont les uns ont été élèves de la Flandre & les autres de l'Italie. Si, par exemple, on veut comprendre dans cette *école* Mengs, ou même Dietrich, on ne trouvera rien en eux du caractère par lequel on veut la diſtinguer. Nous ne parlerons donc ici que des anciens peintres Allemands, dans leſquels on trouve ce ſtyle gothique que l'on donne pour caractère de l'*école*, & nous ne ferons qu'abreger ce qu'en a dit M. Deſcamps.

ALBERT DURER, né à Nuremberg en 1470, eſt le premier Allemand qui ait réformé le mauvais goût de ſa patrie. Son père, habile orfevre, le deſtinoit à ſa profeſſion; mais les inclinations du jeune Albert l'entraînoient vers la peinture & la gravure. Il reçut de ces deux arts des leçons de deux maîtres différens qui ſeroient également inconnus, ſi la célébrité de leur élève n'eût ſauvé leurs noms de l'oubli.

Albert par la fineſſe & la netteté de ſon burin fit faire d'étonnans progrès à la gravure encore naiſſante, & ne put être que foiblement imité par Marc-Antoine, le graveur de Raphaël, qui le prit pour modèle & copia même quelques unes de ſes eſtampes. Ce talent eût ſuffi à ſa réputation, & c'eſt même celui qui a le plus contribué à la répandre au loin; mais on ne peut lui refuſer en même temps la gloire d'avoir été le reſtaurateur de la peinture en Allemagne. Son génie étoit fécond, ſes compoſitions variées, ſes penſées ingénieuſes & ſa couleur brillante; quoiqu'il ait fait un grand nombre d'ouvrages, ils ſont d'un fini précieux: mais comme il devoit tout à ſon génie, & qu'il ne pouvoit, dans ſon pays, voir que des tableaux inférieurs aux ſiens, il n'évita pas entièrement les défauts de ſes prédéceſſeurs. On lui reproche de la roideur & de la ſéchereſſe dans les contours, trop peu de choix & de nobleſſe dans les expreſſions, quoique d'ailleurs il y ait mis de la vérité, des plis caſſés & beaucoup trop multipliés, l'ignorance du coſtume, celle de la perſpective aerienne & de la dégradation des couleurs. Mais il avoit étudié & il obſervoit la perſpective linéale; il étoit ſavant dans l'architecture civile & militaire, & il en a laiſſé des traités. Il a auſſi écrit ſur les proportions du corps humain: ſon livre eſt un recueil de meſures priſes ſans choix ſur un grand nombre de différens modèles, & il eſt peu utile, parce qu'on n'a beſoin de meſurer que les belles proportions.

Digitized by Google

Albert Durer avoit une figure aimable, des manières nobles, une converſation ſpirituelle & enjouée, & il eut l'art de vivre avec les grands ſans déplaire à ſes égaux. Il fut eſtimé de l'Empereur Maximilien qui l'anoblit, de l'Empereur Charles V & de Ferdinand, Roi de Hongrie & de Bohême; mais, ce qui eſt plus glorieux pour un artiſte, il fut loué de Raphaël. Il mourut à l'âge de 57 ans, dans cette même ville de Nuremberg où il avoit pris naiſſance. On attribue ſa fin prématurée au chagrin que lui cauſa l'humeur difficile de ſa femme.

Jean Holbein, qu'on écrit ſouvent *Holbein*, étoit originaire d'Ausbourg & naquit à Bâle, en Suiſſe, en 1498. Il eut pour maître ſon père qui étoit un peintre médiocre, & ſe perfectionna de lui même. Il alla en Angleterre par le conſeil d'Eraſme, ſon ami; & Henri VIII, qui admira ſes ouvrages, lui donna le titre de ſon peintre. Il peignoit à l'huile, en détrempe & à gouaſſe; on a de lui de grandes compoſitions hiſtoriques qui ſont eſtimées, mais il excella ſur-tout dans le portrait, & il rendoit très-bien les étoffes. Sa couleur eſt fraîche & brillante, & il donnoit à ſes ouvrages un grand fini; mais, dans les ſujets hiſtoriques, ſes draperies ne ſont pas d'un meilleur goût que celles *d'Albert Durer*; elles ſont de même caſſées & boudinées. Il eut, comme le patriarche de l'*école allemande*, le malheur d'être tourmenté par l'humeur impérieuſe de ſa femme; mais elle le ſervit bien par ſes caprices, car ce fut pour s'y ſouſtraire qu'il alla à Londres où il fit une fortune qu'il n'auroit pu eſpérer dans ſon pays. Il y mourut de la peſte en 1554, à l'âge de cinquante-ſix ans. Rubens diſoit qu'il y avoit beaucoup à profiter dans les ouvrages de Hulbeen, & ſur-tout dans ſa danſe des morts, peinte à Bâle.

L'École Flamande mériteroit la reconnoiſſance des amateurs des arts, quand on ne lui devroit que l'invention de la peinture à l'huile. Ce procédé, qui donne aux tableaux un éclat que n'avoit pas la détrempe, fut trouvé par Jean Van-Eyck, né à Maaſeyk ſur les bords de la Meuſe en 1370. Il eut pour maître ſon frère Hubert, né en 1366, ou plutôt ils furent tous deux élèves de leur père. Ils avoient une ſœur nommée *Marguerite* qui cultivoit auſſi la peinture, & qui refuſa conſtamment de ſe marier pour n'être pas diſtraite par des ſoins étrangers à ſon art, de l'aſſiduité qu'il exige.

Jean & Hubert travaillèrent long-temps enſemble & ſe firent un nom par leurs travaux communs: mais quand le plus jeune travailla ſeul, on rendit unanimement hommage à ſa ſupériorité.

Il joignoit à la pratique de ſon art la culture des ſciences, & ſe plaiſoit ſur-tout à la chymie. La première découverte qu'elle lui procura fut celle d'un vernis qui, appliqué ſur ſes ouvrages, leur donnoit plus de vivacité; mais il ne tarda pas à reconnoître les inconvéniens de ce ſecret dont il s'étoit d'abord applaudi. Le vernis ne ſe ſéchoit pas de lui-même, il falloit expoſer les tableaux au feu ou à la plus grande ardeur du ſoleil. Un jour qu'il faiſoit ſécher ainſi un ouvrage peint ſur bois & qui lui avoit donné beaucoup de peine, la chaleur fendit en deux le panneau. Le regret d'avoir perdu en un inſtant le fruit d'un long travail le fit recourir à de nouvelles opérations chymiques. Il rechercha ſi, par le moyen des huiles cuites, il ne pourroit pas parvenir à faire ſécher ſes vernis ſans le ſecours du ſoleil ou du feu. Il ſe ſervit, dit M. Delcamps, des huiles de noix & de lin comme les plus ſécatives; & en les faiſant cuire avec d'autres drogues, il compoſa un vernis beaucoup plus beau que le premier. De nouveaux eſſais lui apprirent que les couleurs ſe mêlent plus facilement avec l'huile, qu'avec la colle ou le blanc d'œuf dont il s'étoit ſervi juſques-là, qu'elles conſervoient, en ſe ſéchant, le même ton qu'elles avoient au moment du travail, & qu'elles avoient de l'éclat par elles-mêmes ſans qu'il fût néceſſaire d'y ajouter un vernis. Tant d'avantages lui firent préférer ſa nouvelle découverte à l'ancien uſage de la colle ou de l'eau d'œufs, & la vivacité qu'elle prêtoit à ſes tableaux ajouta beaucoup à ſa réputation.

Jean Van-Eyck ſe fixa à Bruges, qui étoit alors une des villes de l'Europe les plus floriſſantes par le commerce; c'eſt à ſon ſéjour en cette ville qu'il dut le nom de Jean de Bruges ſous lequel il eſt plus connu que ſous ſon nom propre. Il pouvoit à peine ſuffire à l'empreſſement des ſeigneurs Flamands & étrangers qui deſiroient avoir de ſes tableaux. L'un de ſes ouvrages fut acheté par des marchands de Florence pour Alfonſe, Roi de Naples, & fit le déſeſpoir des peintres de l'Italie; mais *Antoine de Meſſine*, plus ardent que les autres, entreprit le voyage de Flandre pour tâcher d'obtenir l'amitié & le ſecret de l'auteur: nous avons vu, en parlant de l'*école Florentine*, que le ſuccès récompenſa ſon zèle.

Jean de Bruges peignoit le portrait, le payſage, l'hiſtoire. Le plus conſidérable de ſes tableaux eſt celui de Saint Jean qu'il fit pour Philippe-le-Bon, Duc de Bourgogne. On y compte trois cents trente têtes, toute variées.

Son goût eſt ſec, ſa manière de draper eſt gothique de même que ſon deſſin. Il ne ſavoit rendre par maſſes ni les cheveux des hommes, ni les crins des chevaux. Au lieu d'unir & de fondre les couleurs, il employoit les couleurs pures & entières juſques dans les ombres. Cette manière fauſſe, ces tons crus donnent

à ſes tableaux un éclat qui plaît encore, même aujourd'hui, à ceux qui n'ont aucune connoiſſance de l'art, & qui, de ſon temps, étoit généralement goûté.

Jean de Bruges eſt en Flandre le fondateur du métier de la peinture; *Rubens* doit y être regardé comme le vrai fondateur de l'art.

PIERRE-PAUL RUBENS, originaire de la ville d'Anvers, naquit en 1577 à Cologne où la guerre civile avoit obligé ſon père de chercher une retraite. Ses parens qui ne le deſtinoient point aux arts lui firent étudier les lettres & il y fit autant de progrès que s'il eût été deſtiné à ne ſe diſtinguer que par elles. Il fut placé en qualité de page auprès de la Comteſſe de Lalain; mais ayant perdu ſon père, il obtint de ſa mère la permiſſion de ſuivre le penchant qui l'entraînoit vers la peinture. On le plaça d'abord chez un payſagiſte, & enſuite chez Adam Van-Oort, qui avoit alors de la réputation, mais qui dégradoit ſon talent par ſon humeur brutale & ſa conduite crapuleuſe. Le jeune *Rubens*, bientôt dégoûté d'un tel maître, le quitta pour *Octave Van-Veen*, qu'on connoît ſous le nom d'OTTO VENIUS & qui le premier fit connoître en Flandre les principes du bon goût, la grace, & d'intelligence du clair-obſcur. Il étoit à la fois peintre, hiſtorien & poëte. *Rubens* trouva dans cette école des modèles de grace & de génie pittoreſque, de couleur, de beauté de pinceau, de politeſſe, de bonté & d'élégance de mœurs, d'application à l'étude variée des lettres & des arts. Il ne la quitta que pour paſſer en Italie; &, comme il étoit noble d'origine, il entra au ſervice du Duc de Mantoue en qualité de Gentilhomme. Cette place honorable & ſans occupation lui donna une conſidération dont ne jouiſſent pas toujours les jeunes artiſtes, & qui cependant ne leur ſeroit pas inutile, & lui procura la facilité d'étudier ſans diſtraction les ouvrages des grands maîtres.

Ses travaux furent utilement interrompus par un voyage qu'il fit en Eſpagne, à la cour de Philippe III, en qualité d'envoyé du Duc de Mantoue. L'envoyé ne reſta pas oiſif à la cour de Madrid; il y fit un grand nombre de portraits & de tableaux d'hiſtoire, & comme la conſidération ſert à la fortune, il fut plus généreuſement récompenſé que s'il n'eût eu que la ſimple qualité d'artiſte. On lui apprit que Jean, Duc de Bragance, qui n'étoit pas encore monté ſur le trône de Portugal, deſiroit le voir à Villa-Vicioſa où il faiſoit ſa réſidence. *Rubens* ſe mit en route; mais avec un train ſi conſidérable que Bragance en fut effrayé: il ne ſe croyoit pas aſſez riche pour recevoir un artiſte ſi faſtueux, & lui envoya un Gentilhomme avec un préſent pour le prier de remettre ſa viſite à un autre temps. *Rubens* refuſa le préſent, & continua ſa route. » Mon deſſein dit-il, n'eſt » pas de peindre à Villa-Vicioſa, mais de m'y » amuſer quelques jours, & j'ai apporté mille » piſtoles que je compte y dépenſer «.

Au retour de ſa légation d'Eſpagne, le Duc de Mantoue l'envoya à Rome pour y copier les principaux ouvrages des grands maîtres. *Rubens* alla auſſi à Veniſe étudier les grands coloriſtes, revint à Rome faire pluſieurs tableaux d'autel, & paſſa à Gênes où il fit un long ſéjour & qu'il enrichit d'un grand nombre de tableaux d'hiſtoire & de portraits. Ce fut là qu'il apprit que ſa mère étoit dangereuſement malade; à cette triſte nouvelle, il quitta tous ſes travaux & ſe hâta de retourner dans ſa patrie; mais il eut la douleur de n'être pas arrivé aſſez tôt pour rendre les derniers devoirs à celle qui lui avoit donné le jour. Dans ſon affliction, il fuit toutes les conſolations qu'il pouvoit recevoir des hommes, & ſe renferma dans une retraite abſolue à l'Abbaye de Saint-Michel d'Anvers, ne ſe permettant d'autre diſtraction que celle qu'il trouvoit dans le travail.

Mais le temps, qui détruit tout, uſe la plus profonde douleur. Quand celle de *Rubens* fut affoiblie, il voulut retourner à Mantoue, mais l'Archiduc Albert & l'Infante Iſabelle s'efforcèrent de le retenir, & leurs efforts furent ſecondés par l'amour. *Rubens* fut fixé dans ſa patrie par ſa tendreſſe pour Eliſabeth Brant dont il reçut la main. La maiſon qu'il ſe fit conſtruire à Anvers étoit un palais; elle étoit peinte en dehors. Le ſallon en forme de rotonde & éclairé par en haut, étoit orné de vaſes d'agate & de porphyre, de buſtes & de ſtatues antiques & modernes, & de tableaux des plus grands maîtres; un riche médailler & des pierres précieuſes gravées ajoutoient à la richeſſe de cette collection, qui reſembloit plutôt celle d'un Prince que d'un particulier.

Le Duc de Buckingham, favori du Roi d'Angleterre, deſira en poſſéder au moins une partie. On penſoit alors à rétablir la paix entre l'Angleterre & l'Eſpagne: *Rubens*, ſujet de l'Eſpagne, devoit comme citoyen ne pas négliger une occaſion de complaire à Buckingham: il conſentit donc à lui céder une partie de ſes richeſſes pour la ſomme de ſoixante mille florins, ou cent vingt mille livres de France qui n'en vaudroient pas à préſent moins de trois cent mille. Mais il fit auparavant mouler les figures de marbre & de bronze dont il conſentoit à ſe défaire, & il remplaça par des tableaux de ſa main les tableaux d'Italie qui avoient orné ſon ſallon & tous ſes appartemens.

Il n'eut pas à ſe repentir de ſa complaiſance. Par ſa liaiſon avec Buckingham & par ſes talens, il devint un homme utile à l'état. L'Infante l'envoya en Eſpagne pour conférer avec Philippe ſur les moyens de parvenir à la paix. Il reçut de ce Prince la dignité de Chevalier & celle

de

le ſecrétaire de ſon conſeil privé. Chargé des inſtructions néceſſaires, & de lettres de créance qu'il gardoit ſecrettes, il paſſa à Lundres en qualité de peintre voyageur, fut préſenté au Roi, eut l'adreſſe de le ſonder ſur ſes diſpoſitions envers l'Eſpagne, & lui montra ſes lettres quand il eut reconnu que ce Prince n'étoit pas éloigné de conſentir à la paix. Le traité fut conclu, & un Ambaſſadeur plus illuſtre par ſes titres & par ſa naiſſance fut nommé par l'Eſpagne pour ratifier les opérations politiques du peintre. Charles, pour témoigner ſa reconnoiſſance à *Rubens*, le décora du cordon de ſon ordre, & lui donna un riche diamant qu'il tira de ſon doigt. Craignant de ne l'avoir pas encore aſſez dignement récompenſé, il le créa chevalier en plein parlement, lui donna la même épée dont il venoit de ſe ſervir pour cette cérémonie, & le renvoya chargé de préſens. Philippe, à qui *Rubens* alla rendre compte de ſa négociation, le fit Gentilhomme de ſa chambre & l'honora de la clef d'or.

Rubens riche & chargé d'honneurs ſembla ne continuer de peindre que pour ſuivre ſon goût ou pour ſe prêter aux deſirs de ceux qui deſiroient avoir de ſes ouvrages. Cette complaiſance augmenta conſidérablement ſa fortune. Un grand nombre d'habiles élèves avançoient d'après ſes eſquiſſes les tableaux qu'il entreprenoit & qu'il ſe contenoit de retoucher.

Il fut encore chargé dans la ſuite de différentes négociations avec les Provinces-unies, avec Marie de Médicis & Gaſton d'Orléans lorſqu'ils ſe retirèrent à Bruxelles, avec Wladiſlas, Roi de Pologne, & avec d'autres Princes.

La nature lui avoit accordé les qualités qui ſervent à perſuader & à plaire; la beauté de la taille & celle des traits, une phyſionomie noble & douce, un regard agréable, un ſon de voix flatteur, une éloquence naturelle. Il avoit joint à ces dons heureux les avantages qui peuvent s'acquérir par le travail; il ſavoit ſept langues anciennes & moderne & avoit une grande étendue de connoiſſances variées: Il employoit à orner ſon eſprit le temps même qu'il conſacroit à ſon art, & avoit à côté de lui un Lecteur pendant qu'il peignoit. Avec tant de ſupériorité ſur les autres peintres de ſon temps, il les forçoit à la lui pardonner & même à l'aimer, en affectant de ſe montrer leur égal & ne prenant ſur eux d'autre avantage que celui de leur faire du bien. Il mourut en 1610, à l'âge de ſoixante-trois ans, dans un état de caducité prématurée qu'on peut attribuer à l'excès du travail.

Le nombre des ouvrages de *Rubens* eſt immenſe. Il peignoit l'hiſtoire, le portrait, le payſage, les fruits, les fleurs, les animaux, & il étoit habile dans tous ces genres. Il inventoit facilement & exécutoit de même. On l'a vu ſouvent faire de ſuite pluſieurs eſquiſſes, toutes différentes, du même ſujet.

Il aimoit les grandes compoſitions & il y étoit propre. Il n'avoit pas, comme Raphaël, cette douce inſpiration qui ſe manifeſte par des effets doux & gracieux comme elle; mais il avoit cette fougue de génie, ce feu intérieur qui cherche à s'élancer, & qui ſe manifeſte par des effets qui étonnent. Il ſembloit que toutes les figures, tous les grouppes qu'il imaginoit, ſortiſſent de ſon cerveau pour ſe porter ſur la toile, & que, pour créer, il n'eût beſoin que d'un acte de ſa volonté.

On lui a trop injuſtement conteſté la qualité de bon deſſinateur. Son deſſin étoit grand & facile, il connoiſſoit l'anatomie; mais la ſcience cédoit chez lui à l'impétuoſité de la conception, à la vivacité de l'exécution; il préféroit l'éclat des effets à la beauté des formes, & ſacrifioit trop ſouvent la correction du deſſin à la magie de la couleur. Enfin il avoit plus les qualités qui ſuppoſent une conception pleine de feu, que celles qui exigent une ſageſſe réfléchie, & une méditation profonde. Il avoit étudié l'antique, Michel-Ange, Raphaël; mais loin que ſes études l'ayent élevé juſqu'à la beauté idéale, il ſe tint à l'imitation de la nature flamande. Ses muſcles ſont bien attachés, les fonctions en ſont bien accuſées; mais ils ſont plutôt gros & mollaſſes que fermes & charnus, ce défaut ſe remarque ſur-tout dans ſes corps de femmes, & il ne donne à leurs têtes que la beauté des belles Flamandes. Il eſt quelquefois maniéré dans les extrêmités.

Il a ſu rendre plutôt de belles étoffes que jetter de belles draperies. Ses figures ſont richement habillées, mais elles ne ſont pas toujours, comme celles de Raphaël, ſavamment drapées: car, dans la langue des arts, il ne faut pas croire qu'*habiller* & *draper* ſoient deux termes ſynonymes. Un peintre de portraits peut *habiller* très-bien ſes figures, ſans être capable de bien *draper* celles d'un tableau d'hiſtoire.

On ne peut refuſer à *Rubens* de la ſcience dans l'expreſſion: mais à prendre ſes ouvrages en général pour marquer ſon caractère, & négligeant les exceptions, on pourra dire que ce n'eſt pas dans ſes tableaux qu'il faut chercher ces expreſſions douces & attachantes qu'on admire dans Raphaël. Il étoit plutôt capable de peindre les fortes affections, que les affections calmes & paiſibles; il rendoit bien les convulſions de la nature, mais il n'auroit pas exprimé de même les tendres paſſions qui la rendent plus belle.

C'eſt principalement ſur le coloris que l'on fonde ſa gloire. Cependant il n'a pas ſurpaſſé, il n'a pas même égalé dans cette partie le *Titien*. Il mérite ſur-tout la palme, pour la grandeur, l'impétuoſité, la variété de ſa compoſition. Il eſt le premier des peintres d'appparat, & l'un des

premiers de ceux qui parlent aux yeux : la puiſſance de ſon art va juſqu'à l'enchantement.

Il a plus d'expreſſion que le *Titien*, il eſt plus brillant & moins vrai, & il lui cède pour le choix des formes, quoique le *Titien* lui-même n'ait pas été loué pour ce choix.

Il cherchoit plus que le *Correge* les preſtiges du clair-obſcur ; mais il n'en avoit peut-être pas autant la vraie, la profonde ſcience. Il étonnoit plus ; mais le *Correge* eſt peut-être plus admirable en n'employant que des moyens plus ſimples.

La manière de peindre de *Rubens* étoit de poſer chaque teinte en ſa place, & près l'une de l'autre, & de n'en faire le mêlange que par un léger travail de la broſſe ; on connoît, on lit dans ſes ouvrages la manœuvre de l'ouvrier. Le *Titien* fondoit tellement ſes teintes que, comme dans la nature, on ne peut marquer où elles commencent & où elles finiſſent : l'effet ſe remarque, le travail eſt caché. Ainſi *Rubens* eſt plus éclatant, & le *Titien* plus harmonieux. Dans cette partie, *Rubens* appelle plus ; le *Titien* arrête davantage. Les carnations du *Titien* ſemblent des chairs véritables ; celles de *Rubens* ſont brillantes comme du ſatin : quelquefois ſes teintes ſont ſi fortes & ſi ſéparées les unes des autres qu'elles ſemblent des taches. Le *Titien* eſt parvenu à l'harmonie par l'infinie variété de ſes teintes qui ſe confondent les unes dans les autres ; *Rubens* ne ſembloit arriver à cet accord qu'à force d'employer une grande diverſité de couleurs & de forts reflets d'une couleur dans l'autre. Quelquefois ces reflets outrés font paroître chez lui les corps comme s'il étoient diaphanes.

Mais laiſſons parler ſur *Rubens* un artiſte célèbre. » On peut conſidérer ce peintre, dit M. » Reynolds comme un exemple remarquable d'un » eſprit qui ſe montre le même dans les différentes » parties de l'art. Cet accord des différentes » parties eſt ſi grand dans ſes ouvrages, qu'on » peut dire qne s'il avoit été plus parfait ou » plus vrai dans quelques unes d'elles, ſes » ouvrages n'auroient pas eu cette perfection » d'enſemble qu'on y trouve. Si, par exemple, » il avoit mis plus de pureté & de correction » dans ſon deſſin, ſon défaut de ſimplicité dans » la compoſition, dans le coloris & dans le » jet des draperies nous frapperoit davantage. » L'art ſe fait trop appercevoir dans ſa com- » poſition ; ſes figures ont de l'expreſſion, & » leurs attitudes ſont pleines d'énergie ; mais » elles manquent de ſimplicité & de nobleſſe. » Son coloris, partie dans laquelle il excel- » loit ſur-tout, eſt néanmoins trop brillant & » trop varié. Ses ouvrages manquent en général, » &, en égale proportion, de cette delicareſſe » dans le choix & de cette élégance dans les » idées qui ſont néceſſaires pour parvenir à la » plus grande perfection de l'art ; mais c'eſt à » ce défaut qu'on peut en quelque ſorte attribuer » l'éclat dont brille dans ſes compoſitions la » la beauté de ſon ſtyle inférieur. Il eſt vrai » que la facilité avec laquelle il inventoit, » la richeſſe de ſa compoſition, l'eclat ſéduiſant » & la beauté de ſon coloris éblouiſſent à tel » point la vue, qu'auſſitôt qu'on a ſes ouvrages » devant les yeux, on ne peut s'empêcher de » croire que ces beautés rachettent amplement » ſes défauts «.

Le tableau de la deſcente de croix à Anvers eſt regardé comme le chef-d'œuvre de Rubens. Deux hommes d'un mérite différent en ont parlé. L'un en a décrit un acceſſoire, & a mis quelque chaleur dans ſa deſcription ; l'autre en a décrit la figure principale avec tout le feu qui animoit Rubens au moment où il la peignoit.

» *Rubens*, dit l'abbé Dubos, ſans mettre » des diables à côté de ſon mauvais Larron, » comme l'avoient pratiqué pluſieurs de ſes de- » vanciers, n'a pas laiſſé d'en faire un objet » d'horreur... On voit par la meurtriſſure de la » jambe de ce malheureux, qu'un bourreau » l'a déja frappée d'une barre de fer qu'il tient » à la main.... Le mauvais Larron s'eſt ſoulevé » ſur ſon gibet, & dans cet effort que la douleur » lui a fait faire, il vient d'arracher la jambe » qui a reçu le coup, en forçant la tête du » clou qui tenoit le pied attaché au poteau » funeſte. La tête du clou eſt même chargée » des dépouilles hideuſes qu'elle a emportées » en déchirant les chairs du pied à travers » lequel elle a paſſé. *Rubens* qui ſavoit ſi » bien en impoſer à l'œil par la magie de ſon » clair-obſcur, fait paroître le corps du Larron » ſortant du coin du tableau dans cet effort..... » On voit de profil la tête du ſupplicié, & » ſa bouche, dont cette ſituation fait encore » mieux remarquer l'ouverture énorme, les yeux » dont la pruncile eſt renverſée, & dont on » n'apperçoit que le blanc ſillonné de veines » rougeatres & tendues, enfin l'action vio- » lente de tous les muſcles de ſon viſage, ſont » preſque ouir les cris horribles qu'il jette ».

On peut lire ci-deſſus, *article* CONVENANCE, ce que M. Falconet a écrit ſur la figure principale du même tableau.

« Pourquoi, dit ailleurs le même artiſte, la Judith de *Rubens* fait-elle frémir ? Pourquoi » laiſſe-t-elle dans l'imagination des traces pro- » fondes ? C'eſt qu'il a montré une bouchere » qui hache le cou d'un homme endormi. Le » ſang jaillit ſur les bras de l'exécutrice, Ho- » lopherne lui mord deux doigts de la main » qu'elle appuie ſur ſon viſage. *Rubens* a peint » une *Juive inſpirée*, il a déployé toute l'hor- » reur du ſujet. Peignez les mœurs, le carac- » tère des perſonnes, des nations ; vous pein- » drez la nature ».

L'*école Flamande* dont *Rubens* eſt le plus

grand maître, joint à l'éclat de la couleur & à la magie du clair-obſcur, un deſſin ſavant quoiqu'il ne ſoit pas fondé ſur le choix des plus belles formes, une compoſition qui a de la grandeur, une certaine nobleſſe dans les figures, des expreſſions fortes & naturelles, enfin, une ſorte de beauté nationale qui n'eſt ni celle de l'antique, ni celle de l'*école* Romaine ou Lombarde, mais qui eſt capable & même digne de plaire.

L'ÉCOLE HOLLANDOISE, ſi l'on veut en parler en général & ſans avoir égard à de nombreuſes exceptions, ne poſſede de tous ces avantages que celui de la couleur. Loin de s'occuper de la beauté des têtes & de celle des formes, elle ſemble ſe plaire à l'imitation des formes les plus baſſes, des têtes les plus ignobles. Les ſujets les plus abjects ſont ceux qu'elle préfère, des tavernes, des forges, des corps-de-garde, des fêtes de payſans groſſiers. Elle réuſſit à rendre les expreſſions; mais ce ſont celles des paſſions qui rabaiſſent l'humanité & non celles des affections qui l'anobliſſent : on diroit qu'elle s'eſt fait un art de dégrader à la fois l'ame & le corps de l'homme. C'eſt cette *école* dont aujourd'hui les ouvrages ſont les plus recherchés en France.

Il faut convenir qu'elle a, dans certaines parties de l'art, des ſuccès qui la diſtinguent. Si elle ne choiſit qu'une nature baſſe pour objet de ſon imitation, elle rend cette nature avec la plus grande vérité, & la vérité a toujours droit de plaire. Ses ouvrages ſont de la plus grande propreté, du fini le plus précieux. Elle réuſſit à produire non les effets les plus ſavans & les plus difficiles du *clair-obſcur*; mais ceux qui ſont les plus piquans : tels que ceux d'une lumière étroite dans un eſpace renfermé & de peu d'étendue, d'une nuit éclairée par la lune ou par des flambeaux, de la clarté que répand le feu d'une forge. Les Hollandois entendent bien l'art des dégradations de la couleur, celui des oppoſitions, & ſont par ce dernier moyen parvenus à peindre la lumière elle-même. Ils n'ont pas de rivaux dans la peinture du payſage conſidéré comme la repréſentation fidelle, &, s'il eſt permis de parler ainſi, le portrait d'une campagne particulière; mais ils ſont loin d'égaler le Titien, le Pouſſin, Claude le Lorrain, &c. qui ont porté à un degré éminent l'idéal de ce genre, & dont les tableaux, au lieu d'être la repréſentation topographique de certains lieux, ſont le réſultat compoſé de toutes les richeſſes que leurs auteurs ont trouvées dans leur imagination, & de toutes celles qu'ils ont obſervées dans la nature. Les Hollandois ſe diſtinguent auſſi par la repréſentation des perſpectives, des ciels, des marines, des animaux, des fruits, des fleurs, des inſectes, & par des portraits en petit. Enfin tout ce qui n'exige qu'une imitation fidelle, de la couleur & un pinceau précieux eſt de leur reſſort.

Au reſte *la Hollande* a produit de bons peintres d'hiſtoire, tels qu'Octave Van-Veen ou *Otto-Vénius*, qui étoit de Leyde, d'excellens peintres de portraits en grand, tels que *Vander-Helſt*, l'émule & peut-être le vainqueur de Vandick : mais ce n'eſt point par le caractère de ces grands artiſtes qu'il faut ſpécifier le *ſtyle hollandois*.

On ne trouvera pas non plus l'origine de ce ſtyle dans LUCAS DE LEYDE, qui cependant, par le temps où il a vécu, doit être regardé comme le patriarche de l'*école Hollandoiſe*. Sa manière appartient plutôt au ſtyle gothique, qui étoit celui des premiers peintres Allemands ſes contemporains. Il naquit à Leyde en 1494. Son père, nommé Hugues Jacobs, fut ſon premier maître. Il eſt du petit nombre des hommes célèbres à qui la nature s'eſt plu à épargner le temps de l'enfance : ſes premiers jeux furent l'étude de la peinture & de la gravure; dès l'âge de neuf ans, il mit au jour des ſujets que lui-même avoit compoſés, & trois ans après il étonna les connoiſſeurs & les artiſtes par l'hiſtoire de Saint-Hubert, peinte en détrempe. Son eſtampe de la tentation de Saint-Antoine qu'il grava à l'âge de quinze ans, eſt d'une invention plus agréable que celle de Callot; il y a repréſenté le démon qui a pris pour ſéduire le Saint la figure d'une jolie femme. L'eſtampe de la Converſion de Saint-Paul qu'il grava la même année eſt eſtimée par la juſteſſe de l'expreſſion, par des ajuſtemens vrais à la fois & pittoreſques, & par l'intelligence du burin.

Il a ſu éviter la confuſion & répandre une grande vérité dans ſes ſujets d'hiſtoire, & il a ſurpaſſé *Albert Durer* dans la compoſition parce qu'il avoit mieux approfondi les principes de l'art. Les peintres peuvent puiſer ces principes même dans ſes ouvrages gravés, & à peine pourroient-ils avec le ſecours des couleurs, ſurpaſſer les effets de perſpective aërienne qu'il a exprimés par le ſeul ſecours du burin. C'eſt la juſtice que lui rend Vaſari, qu'on ne ſoupçonnera pas d'avoir voulu flatter un artiſte qui n'étoit pas Florentin. Mais comme un peintre ne peut réunir au même degré toutes les parties de ſon art, *Lucas* le cédoit à Albert dans la ſcience du deſſin.

Il peignoit à l'huile, en détrempe, & ſur verre; il traitoit l'hiſtoire, le payſage & le portrait. On conſerve de lui, à l'Hôtel-de-ville de Leyde, un tableau du Jugement dernier d'une belle compoſition & d'un détail immenſe. Les femmes ſur-tout y ſont délicatement peintes, & les carnations en ſont agréables & vraies. On voit, par cet ouvrage, avec quel ſoin il avoit étudié la nature. Si l'on ſe plaint que ſes figures tranchent trop durement avec les fonds, ſur-tout du côté de la lumière, il faut lui pardonner ce défaut qui eſt plutôt celui du tems

où vivoit l'artiſte qu'un vice qui lui fût particulier. Ses tableaux en général ſont bien peints, & le fini le plus ſoigné n'y nuit pas à la legèreté de la touche. Sa couleur eſt fraîche, ſes compoſitions riches, ſes ordonnances variées, ſes payſages bien touchés.

Le travail opiniâtre de *Lucas* fut récompenſé par la fortune. Il fit ſomptueuſement le voyage de la Flandre & de la Hollande pour voir les artiſtes dont il ne connoiſſoit que les talens, & leur donna des fêtes à Middelbourg, à Gand, à Malines, à Anvers. On croit que des peintres jaloux de ſa réputation l'empoiſonnèrent à Fleſſingue; on ſait du moins qu'il ne mena depuis qu'une vie languiſſante; mais le véritable poiſon qui lui donna la mort fut peut-être l'application exceſſive qu'il avoit priſe dès ſon enfance. L'état de langueur auquel il étoit réduit ne put le forcer au repos, & quand il n'eut plus la force de ſe lever, il continua ſes travaux dans ſon lit. Il mourut en 1533, à l'âge de trente-neuf ans, n'ayant joui que d'une courte vie ſi on la meſure au nombre de ſes années, mais d'une vie fort longue ſi on la meſure au nombre de ſes ouvrages. Quoique la nature ne lui ait guère accordé que la moitié de la vie ordinaire des hommes, il exerça pendant trente ans ſes talens déja formés, & c'eſt à-peu-près tout le temps que conſacrent à leur art les artiſtes même qui parviennent à la vieilleſſe.

Si l'on conſidère la peinture en petit comme un des caractères particuliers de l'*École Hollandoiſe*, on pourra regarder comme ſon fondateur CORNEILLE POLEMBOURG né à Utrecht en 1586 & mort en 1661. Il poſſédoit la couleur, la fineſſe de touche, l'entente du clair-obſcur qui diſtiguent cette *école*. On peut ajouter à ces caractères le peu de correction dans le deſſin.

Mais ſi le choix d'une nature baſſe entre dans les caractères du ſtyle Hollandois, on trouvera ce caractère bien marqué dans le célèbre REMBRANDT VANRYN, & il y eſt d'autant plus choquant que ſouvent ſes compoſitions auroient exigé de la nobleſſe. Il étoit fils d'un meunier, & naquit dans un moulin ſitué près de Leyde ſur les bords du Rhin, ce qui lui a fait donner le nom de *Vanryn* au lieu de celui de *Guerretz*, qui étoit le nom de ſa famille.

Son père qui lui trouva de l'eſprit voulut le conſacrer aux lettres, & l'envoya faire ſes études à Leyde: mais le jeune *Rembrandt* y fit peu de progrès. Son goût le portoit vers le deſſin, & il obtint de quitter l'*école* latine pour une *école* de peinture. On n'eſt pas d'accord ſur les artiſtes qu'il eut pour maîtres, ou plutôt ſes véritables maîtres furent ſes heureuſes diſpoſitions & la nature.

C'étoit elle ſeule qu'il conſultoit: le moulin de ſon père étoit ſon attelier, les gens du peuple qui y fréquentoient, ſes modèles, & la ſorte d'éducation qu'il recevoit au moulin, le terme de ſes idées. Il étudioit la figure groteſque d'un bon payſan de Hollande, ou celle d'une groſſe ſervante de taverne, comme les grands maîtres de l'Italie ont étudié l'Apollon du Belvedère ou la Vénus de Médicis. Ce n'étoit pas le moyen de s'élever aux nobles conceptions de Raphael, c'en étoit un de parvenir à l'imitation du vrai dans le genre populaire.

La réputation quelquefois ſi difficile à acquérir, & qu'on voit trop ſouvent ſe refuſer au mérite s'il n'eſt pas ſecondé par l'intrigue, vint avec la fortune le chercher dans ſon moulin. Souvent appellé à Amſterdam pour y faire des portraits, il alla s'établir dans cette ville, & y fut ſurchargé d'ouvrages & d'élèves.

Mais en changeant de réſidence, il conſerva ſa manière de vivre, ne fréquenta que des gens du peuple, ne chercha de récréation que dans la crapule, ne vit dans l'argent que lui rapportoient ſes travaux que le plaiſir d'en amaſſer & choiſit une jolie payſanne pour la compagne de ſa vie. Ainſi, ſes idées ſur ſon art, reſterent les mêmes que celles qu'il avoit conçues au moulin de ſon père. Il s'occupa toujours de l'imitation de la nature baſſe dont il aimoit à s'entourer, & ſes caprices furent pour lui l'idéal de l'art. Il ne connoiſſoit guère de l'antique que le nom, & ne prononçoit ce nom que pour s'en mocquer. Il raſſembloit de vieilles armures, de vieux vêtemens étrangers ou bizarres, dont il ſe plaiſoit à affubler plutôt qu'à draper ſes modèles, & il appelloit cela ſes antiques.

Mais laiſſons parler ſur cet artiſte un homme de l'art, M. Deſcamps, qui a vu un grand nombre d'ouvrages de ce peintre. « Tout ce que Rembrandt a compoſé, dit-il, eſt ſans nobleſſe: » c'étoit un génie plein de feu qui n'avoit aucune élévation. Ses habillemens ne ſont que » bizarres, & plus reſſemblans à une maſcarade qu'à ceux des nations qu'il a voulu repréſenter. Il n'a pas fait autant de tableaux » d'hiſtoire que de portraits, & les tableaux » d'hiſtoire que nous connoiſſons de lui ſont la » plupart auſſi ridicules aux yeux des ſavans » qu'ils ſont admirés par les peintres.

« Si l'on en excepte ſes portraits, ſa façon » de deſſiner n'eſt guère ſupportable; encore » n'en faiſoit-il bien que les têtes, & il ſentoit ſi bien ſon incapacité à deſſiner les mains, » qu'il les cachoit le plus qu'il pouvoit. Pour » éviter la difficulté, j'ai vu de ſes tableaux où » quelques traces de broſſe, qu'on ne diſtingue » pas trop de près, repréſentent à une certaine » diſtance des mains, à la vérité peu décidées, » mais qui font cependant preſqu'autant d'effet » que ſi le peintre y avoit mis plus de ſoin. » Ses têtes de femmes n'ont aſſurément pas les » graces du beau ſexe. Quand il a eſſayé des » figures nues, il n'y a mis aucune correction;

» elles ſont courtes, les formes outrées ou » maigres, les emmanchemens lourds, les ex- » trêmités trop petites ou trop grandes, & » toutes manquent dans les proportions.

» Il n'a dû ſon talent qu'à la nature, & à » ſon inſtinct. S'il a quelquefois approché du » beau, ç'a été moins par réflexion que par » hazard, & par ſon aſſujettiſſement à ſuivre » pas à pas la nature. Il ne faut pas croire que » n'ayant pas été à Rome, il n'ait pas connu » les grands maîtres d'Italie : il avoit ſous les » yeux d'amples recueils qui auroient dû chan- » ger ſa manière, ou du moins la corriger ; » mais il admiroit tout & ne profitoit de rien.

» A voir la touche hardie des ouvrages de » ce maître, on eſt tenté de croire qu'il tra- » vailloit promptement ; mais l'incertitude où » le laiſſoit, ſur le choix des attitudes & du jet » des draperies, ſon peu d'uſage & de connoiſ- » ſance des belles choſes, lui faiſoit perdre le » feu de ſes idées. Il changeoit quatre & cinq » fois la tête d'un portrait, & on eût renoncé » à ſe faire peindre, ſi la vérité & la force de » ſun pinceau n'euſſent pas dédommagé de l'im- » patience que cauſoit ſouvent le peintre.

» *Rembrandt* eſt en même-tems un deſſinateur » médiocre, & un peintre qu'on peut égaler » aux plus grands maîtres pour la couleur, la » touche, & le clair-obſcur. Il ſemble qu'il » eût inventé l'art, ſi l'art n'avoit pas été trouvé. » Il s'étoit fait des règles & une pratique » sûre de la couleur, de ſon mêlange, & des » effets des différens tons. Il aimoit les grandes » oppoſitions de la lumière aux ombres, & il » en pouſſa loin l'intelligence. Son attelier » étoit diſpoſé de façon que, d'ailleurs aſſez » ſombre, il ne recevoit la grande lumière que » par un trou, comme dans la chambre noire : » ce rayun vif frappoit au gré de l'artiſte ſur » l'endroit qu'il vouloit éclairer. Quand il vou- » loit ſes fonds clairs, il paſſoit derrière ſon » modèle une toile de la couleur du fond qu'il » jugeoit convenable, & cette toile partîcipant » au même rayon qui éclairoit la tête, mar- » quoit ſenſiblement la dégradation que le pein- » tre augmentoit ſuivant ſes principes.

» La façon de faire de Rembrandt eſt une » eſpèce de magie. Perſonne n'a plus connu » que lui les effets des différentes couleurs » entr'elles, n'a mieux diſtingué celles qui » ſont amies de celles qui ne ſe conviennent » pas. Il plaçoit chaque ton en ſa place, avec » tant de juſteſſe & d'harmonie, qu'il n'étoit » pas obligé de les mêler & d'en perdre la » fleur & la fraîcheur. Il préféroit de les gla- » cer de quelques tons qu'il gliſſoit adroite- » ment par-deſſus pour lier les paſſages des lu- » mières & des ombres, & pour adoucir des » couleurs crues & trop brillantes. Tout eſt » chaud dans ſes ouvrages ; il a lu par-tout cet- » tente admirable du clair-obſcur, produire » preſque toujours des effets éclatans dans ſes » tableaux.

» Il ébauchoit ſes portraits avec préciſion & » avec une ſonte de couleur qui lui étoit par- » ticulière : il revenoit ſur cette préparation par » des touches vigoureuſes, & chargeoit quel- » quefois les lumières d'une telle épaiſſeur de » couleur, qu'il ſembloit vouloir plutôt mode- » ler que peindre. On cite de lui une tête où » le nez a preſqu'autant de ſaillie que le nez » naturel qu'il copioit ».

On parle beaucoup de ce nez ſaillant, mais aucun de ceux qui en parlent ne dit l'avoir vu, & l'on peut prendre ce récit pour un conte ou pour une forte exagération. Il eſt certain du moins que *Rembrandt* étoit fort loin de peindre d'une manière liſſe & léchée. Quelques per- ſonnes blâmoient devant lui ſa manœuvre heur- tée : « un tableau, leur répondit-il bruſquement, » n'eſt pas fait pour être flairé, l'odeur de la » peinture n'eſt pas ſaine ».

Il y eut cependant un temps où il finiſſoit ſes tableaux autant que Miris, & il joignoit à ce grand fini tout le feu, toute la force qu'on admire dans ſes ouvrages heurtés. L'amour du gain le fit changer de pratique, & le ca- price lui fit ſouvent outrer ſa nouvelle manière. Quelquefois il s'attachoit à finir avec le plus grand ſoin les parties les plus indifférentes du tableau, & il ſe contentoit d'indiquer les autres par quelques traînées de broſſe. Ceux qui lui demandoient des tableaux auroient été mal re- çus à ſe plaindre de ces bizarreries, qu'il pré- tendoit quelquefois ériger en principes. « Un » tableau eſt fini, diſoit-il, quand l'auteur a » rempli le but qu'il s'eſt propoſé ».

Telle eſt la puiſſance d'un grand talent dans quelques parties de l'art, que *Rembrandt*, avec ſes énormes défauts, doit être compté parmi les plus grands peintres, & qu'on pourroit même le regarder comme le premier des peintres, à ne conſidérer que la peinture proprement dite, & la détachant de l'art du deſſin qui lui eſt ſi intimement aſſocié. Il faut obſerver que ſi *Rem- brandt* ignoroit ou négligeoit des parties eſſen- tielles de ſon art, il connoiſſoit l'expreſſion, qui ſeule peut animer les ouvrages des artiſtes. Ses expreſſions ne ſont pas nobles, mais elles ſont vraies, vives & ſavantes.

Il mérite une place honorable parmi les grà- veurs. Il y a de lui des eſtampes dont le travail eſt ſingulièrement négligé ; d'autres où il n'eſt qu'égratigné, d'autres encore, & ce ſont les plus recherchées des amateurs, où il ne peut être diſtingué, & où il n'a par conſéquent de valeur, que celle de l'effet qu'il produit : mais *Rembrandt* eſt admirable dans des têtes gravées où ſa pointe a tout le charme, tout l'eſprit de celle de Labelle avec une ſcience ſupérieure. »

Digitized by Google

ouvrages des arts, il ſe dit de l'apparence qui réſulte de ces ouvrages, & ſe prend en bonne ou mauvaiſe part : *ce tableau eſt d'un bel effet, cette lumière eſt d'un effet trop dur.* Mais quand il n'eſt reſtreint par aucune épithète, il ſe prend toujours en bonne part. C'eſt louer un tableau que de dire qu'il fait *de l'effet.*

Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem. (Les ſavans comprennent la raiſon de l'art; les ignorans n'en ſentent que le plaiſir.). L'*effet* pour celui qui conſidère un ouvrage de peinture eſt la ſenſation ou le ſentiment que cet ouvrage lui cauſe; pour l'artiſte, l'effet eſt ce qui doit réſulter des différentes parties de l'art qu'il exerce.

Il eſt inutile de s'étendre ſur la première ſignification de ce mot. La ſenſation & le ſentiment qu'éprouvent ceux qui regardent des tableaux dépendent d'une infinité de choſes qui leur ſont abſolument relatives, indépendamment de celles qui regardent l'artiſte.

Quant à l'*effet* obſervé relativement au peintre, voici quelques réflexions qu'il eſt bon de ſuggérer à ceux qui ne ſont point aſſez avancés pour les avoir faites. L'art de la peinture eſt compoſé de pluſieurs parties principales, chacune de ces parties eſt deſtinée à produire une impreſſion particulière, qui eſt ſon *effet* propre.

L'*effet* du deſſin eſt d'imiter les formes; celui de la couleur, de donner à chaque objet la nuance qui le diſtingue des autres; le clair-obſcur imite les *effets* de la lumière, & ainſi des autres parties de l'art. La réunion de ces différens *effets* particuliers cauſe une impreſſion qu'on nomme l'*effet du tout enſemble.*

Il eſt donc eſſentiel pour parvenir à conduire un tableau à un effet juſte *& général, à une unité d'effet*, que toutes ſes parties tendent à un ſeul point. Mais quelle eſt la partie de l'art qui doit commander, qui doit fixer le but auquel toutes doivent tendre & arriver? C'eſt l'*invention*, puiſque c'eſt elle qui agit la première dans l'eſprit du peintre, lorſqu'il médite un ouvrage & que celui qui commenceroit à peindre, ſans avoir bien décidé ce qu'il repréſentera, reſſembleroit à un homme qui voudroit regarder avant d'avoir ouvert les yeux. C'eſt l'invention qui règne ſur tous les genres de peindre; c'eſt elle qui les a créés & qui les reproduit; elle doit donc décider de l'*effet* qui doit réſulter de chacun de ces genres.

L'*effet* du tableau d'hiſtoire conſiſte dans l'expreſſion exacte des actions & des paſſions; celui du portrait, dans la reſſemblance des traits; celui du payſage, dans la repréſentation des ſites, & celui d'une peinture de marine, dans celle des eaux.

Mais dans chacune des parties qui conſtituent l'art de peindre, on entend plus particulièrement par le mot *effet*, lorſqu'il n'eſt accompagné d'aucune épithète, une expreſſion juſte, grande, majeſtueuſe, forte.

Ainſi l'*effet* dans le deſſin, eſt un contour hardi qui exprime ſenſiblement des formes que l'artiſte connoit parfaitement; & qu'il ne fait ſouvent qu'indiquer habilement. La liberté, la confiance avec leſquelles il rappelle leur place, leur figure, leur proportion, leur apparence éclairée ou colorée font dire que c'eſt un deſſin d'*effet*. C'eſt ainſi que Michel-Ange, en traçant une *figure*, ſavoit exprimer quelquefois par le ſimple trait, la conformation des membres, leur juſte emmanchement, l'apparence des *muſcles*, les enchâſſemens des yeux, les plans ſur leſquels les os de la tête ſont placés, enfin le caractère de l'action qui doit infailliblement réſulter de la juſteſſe de toutes ces combinaiſons. Avec le ſecours de quelques hachures, il pouvoit indiquer aux yeux exercés dans l'art de la peinture, l'*effet* du clair-obſcur & l'on pourroit dire même celui de la couleur; un deſſin de cette eſpèce eſt ce qu'on appelle un deſſin *du plus grand effet.*

L'*effet* particulièrement appliqué au coloris, eſt celui qui porte l'imitation des couleurs locales à un point de perfection capable de faire une illuſion prompte & ſenſible.

La couleur locale eſt la couleur propre & diſtinctive de chaque objet : elle a, dans la nature, *quand la lumière eſt favorable*, une force & une valeur que l'art a bien de la peine à imiter. Des organes juſtes & bien exercés dans les moyens de l'art peuvent y prétendre, mais l'écueil qui ſur cette mer difficile eſt le plus fameux par les naufrages, c'eſt cette habitude de rons & de nuances qui s'enracine, ſans que les peintres s'en apperçoivent, par une pratique répétée & qui, remiſſant dans tous leurs ouvrages, fait dire de pluſieurs artiſtes, qu'ils ont peint gris, ou roux; que leur couleur reſſemble à la brique; qu'elle eſt rouge, ou noire, ou violette. Ce défaut, ſi favorable à ceux qui, ſans principes, veulent diſtinguer les manières des maîtres, eſt une preuve de l'infériorité de l'imitation de l'artiſte. La nature n'eſt préciſément ni dorée, ni argentée : elle n'a point de couleur paraſite; ſes nuances ſont des mélanges de couleurs rompues, reflétées, variées & celui qui aſpire à l'*effet* par la couleur, n'en doit avoir aucune à lui.

On peut rendre plus frappant l'*effet* de la couleur, par la diſpoſition des lumieres; mais des périls menacent encore ceux qui ſe fondent ſur ce ſecours. Le deſir d'exciter l'attention par des *effets*, inſpira au Carravage d'éclairer ſes modèles d'une manière qui ſe rencontre rarement dans la nature : le jour qu'il faiſoit deſcendre par des ouvertures ménagées avec art, offroit à ſes yeux des lumières vives, mais tranchantes. Il en réſulta, dans les imitations qu'il en fit, des *effets* plus ſinguliers qu'agréables; les oppoſi-

Digitized by Google

tions trop dures, les ombres devenues noires, ont rendu, avec le tems, ſes tableaux de deux ſeules couleurs; le blanc & le noir y dominent, & ces ombres ténébreuſes que ſa prétention à un certain effet a répandues ſur ſes ouvrages, ont enveloppé dans leur obſcurité les parties excellentes, dont cet habile Artiſte devoit rirer ſa gloire. Il eſt donc de juſtes bornes qui limitent la perfection en tout genre, & les excès ſont ſes ennemis redoutables.

Au reſte, un tableau qui offre un effet général, produit ſur tout le monde une ſenſation intéreſſante, comme une pièce de théâtre intéreſſe, lorſqu'il y domine une intention marquée, une moralité & un caractère auquel toutes les parties concourent.

Le caractère doit être exprimé par les principaux traits qui le diſtinguent, par l'art de la diſpoſition des objets, par leur enchaînement, leurs rapports & les oppoſitions qui leur conviennent. Quoique la nature ſemble autoriſer l'excès des détails, cet excès eſt un obſtacle à l'*effet* théâtral, & à l'*effet* pittoreſque.

Cependant, cette obſervation n'autoriſe pas à les ſouſtraire indiſtinctement, mais à choiſir ceux qui ſont eſſentiels ou favorables, pour établir ou rendre plus frappant le caractère qui doit dominer. Se déterminer avec juſteſſe, c'eſt le propre d'un génie grand, qui dans ce choix, embraſſe les détails d'un objet, mais qui ne s'arrête qu'à ce qui lui convient. Il ne ſe laiſſe point ſéduire parce qu'il ne perd jamais de vue le but où il tend. Un peintre d'*effet*, eſt ordinairement un homme de génie; & dans tous les arts, le génie, lorſqu'il eſt ſupérieur, dévoile la ſcience des *effets*; la poéſie, ainſi que la peinture, la muſique, ainſi que ſes deux ſœurs, ne pourront jamais prétendre que par cette voye à des ſuccès éclatans & à cette approbation générale, qui eſt ſi flatteuſe. Les autres parties auront des adminiſtrateurs, les grands *effets* réuniront tous les ſuffrages. L'hommage qu'on leur rend eſt, pour ainſi dire, involontaire : il ne doit rien à la réflexion; c'eſt un premier mouvement. (*Article de M.* WATELET).

EFFET. Les vues ingénieuſes que renferme l'article qu'on vient de lire, ont beſoin d'être accompagnées de principes plus poſitifs : ils nous ſeront fournis par un profeſſeur de l'art.

Quoique les principes des *effets* ſoient écrits dans la nature, il faut, pour les y lire & les imiter exactement, faire attention que ſoit qu'on éclaire une figure du jour naturel, ou d'une lumière artificielle, il doit y avoir un premier clair, qui domine tous les autres. Ce jour principal doit être placé ſur la partie la plus propre à le recevoir d'une manière large. Il ne doit point être répété, mais on doit le rappeller ſur la figure par des échos qui empêchent qu'étant ſeul, il ne produiſe une crudité déſagréable.

La principale lumière étant ainſi bien diſtribuée, on aura ſoin de la faire valoir par de grandes parties de demi teintes qui la ſurpaſſent en volume. Pour lui donner le dernier piquant, on l'accompagnera de maſſes d'ombre qui équivalent en étendue & le volume que la lumière occupe, & celui qu'occupent les demi-teintes.

Nous prévenons le lecteur, & ſur-tout les artiſtes que, par maſſes d'ombre, nous n'entendons pas ici des maſſes noires, mais de ſimples privations de lumières, des parties ſourdes qui doivent leur vigueur à leur étendue plutôt qu'à leur obſcurité. Elles doivent être toujours relatives à la vivacité du jour qui les produit, à la diſtance d'où ce jour agit ſur elles, & aux reflets qui les environnent. Ainſi les ombres en pleine campagne ou dans les airs ſont vagues & légères; elles ſont plus ſourdes dans les endroits fermés, mais elles ne ſont noires que dans les caveaux. Les ombres trop obſcures rendent l'ouvrage triſte, ſombre, diſgracieux; les ombres vagues le rendent aimable, vigoureux & vrai. Les maſſes brunes doivent être d'autant plus vagues qu'elles ſont plus larges; d'où il s'enſuit que plus les maſſes ſeront grandes, plus le tableau, ſans manquer de vigueur, ſera ſuave & lumineux. Cette propoſition qui d'abord paroit tenir du paradoxe, devient une vérité décidée dès qu'on l'approfondit.

Les reflets, néceſſaires au parfait arrondiſſement des corps, ſeront placés dans les parties tournantes. Comme ils ne ſont que la réverbération des rayons de ce qui les environne, ils ſeront d'autant plus vifs, qu'ils ſeront produits par une lumiere plus brillante, & ſe perdront dans l'ombre lorſqu'ils ne ſeront occaſionnés que par une foible lueur : obſervons que les reflets étant les lumières des parties ombrées, doivent être placés ſur le milieu du corps pour en former l'arrondiſſement, comme on y place les lumières dans les parties éclairées par le jour.

Les lumières, les demi-teintes, les ombres & les reflets auront leur éclat, leur fraîcheur, leur force & leur beauté relativement au voiſinage ou à l'éloignement du principe qui les produit.

Qu'il y ait toujours une demi-teinte entre les lumières & les ombres, pour que leur oppoſition ne produiſe pas des duretés. Il eſt néanmoins des occaſions où l'ombre peut trancher fièrement ſur la lumière; mais ce n'eſt guère que lorſque deux corps contigus agiſſent l'un ſur l'autre.

Que les ombres portées ſoient plus fortes que celles des objets qui les portent, & que leur force ſoit altérée dès qu'elles recevront quelques reflets ou du ſol de la terre ou des corps qui leur ſont voiſins.

Tous les objets ſe détacheront de leur fond par

par des partis décidés. Leurs contours & leurs détails ne seront prononcés qu'à raison de la lumière qui les éclaire. Ce n'est pas toujours la partie la plus proche de l'œil du spectateur qui doit être la plus arrondie, la plus recherchée; c'est celle que le jour frappe de l'éclat le plus lumineux.

On ne doit jamais affecter de détourner les lumières & les ombres des endroits où la nature les place. En vain voudroit-on prétexter la singularité de quelqu'accident pittoresque, & faire valoir le droit & les licences du génie; le beau ne consiste que dans le vrai. S'il est des *effets* qui partent d'un autre principe, fussent-ils séduisans, ils n'offrent que des beautés factices & maniérées.

Ces principes de l'*effet* sont en même-temps ceux du clair-obscur, & conviennent à un simple dessin. Les principes de l'*effet* d'une composition sont à peu de chose près les mêmes. La lumière principale doit toujours y dominer & être soutenue par d'autres lumières subordonnées, elle doit autant qu'il est possible suivre une marche diagonale, & former une chaîne dont l'œil ne perde pas les chaînons.

Des demi-teintes doivent la soutenir. Elles sont les ressorts les plus propres à faire mouvoir une machine pittoresque, & servent également à relever l'éclat des lumières & la fierté des ombres par la subordination de beauté où on les soumet à l'égard des unes, & de force à l'égard des autres. Le volume des masses de demi-teinte doit être plus considérable que celui des lumières, par le principe général qui prescrit que toute masse qui soutient soit plus large que la masse soutenue.

Une masse de demi-teinte peut servir à étendre celle de la lumière ou à faire opposition avec elle. Dans le premier *effet*, on doit l'opposer à un fond obscur qui la fasse briller; pour lors elle peut être regardée comme lumière seconde. Dans l'autre, elle doit se détacher sur un fond clair qui lui donne la consistance, la solidité, la valeur dont elle a besoin pour faire un contraste frappant; mais dans l'une & dans l'autre circonstance, la masse de demi-teinte doit être soutenue par une masse d'ombre, non-seulement plus considérable qu'elle, mais encore plus étendue que la demi-teinte & la lumière réunies ensemble. C'est ce qu'ont pensé & opéré la plupart des grands maîtres qui connoissoient parfaitement la magie des *effets*.

Les ombres donnent aux demi-teintes l'éclat dont celles-ci font briller la lumière. Elles veulent être traitées d'un ton vague, par masses plates, & ne doivent offrir que de très-légers détails des choses qu'elles voilent.

Les reflets achèvent d'opérer l'illusion que l'artifice des lumières, des demi-teintes & des ombres avoit artistement entamé; un objet ne peut être arrondi sans le secours des reflets; c'est par leur entremise qu'il prend le plus parfait relief.

Ainsi quatre espèces de masses entrent dans la magie des *effets* d'une composition; masses de lumière, masses de demi-teinte, masses d'ombre & masses de reflets. Elles sont toutes d'une égale importance, & ne produisent l'illusion qu'autant qu'elles sont toutes parfaitement entendues. De combien de combinaisons séduisantes ne sont-elles pas susceptibles? De combien d'ingénieuses variétés leur concours ne peut-il pas être la source?

Une masse de demi-teinte qui relève l'éclat d'un objet lumineux est-elle ici opposée à un fond clair? là, elle se trouve en contraste avec un objet vigoureux en brun qui la rend lumineuse elle-même. Non loin ce sont des masses claires qui, par leur couleur propre, se détachent sur un ciel brillant; plus près, des ombres fières qu'éclairent de tendres reflets. Tantôt, c'est sur un fond suave que se détachent des objets obscurs; & tantôt c'est sur la plus sombre des forêts, qu'un temple lumineux qui la chasse dans le lointain, paroît, s'avance & repousse sur les premiers plans des grouppes vagues, affaissonnés des touches de brun les plus fortes. Ces partis divers, successivement ramenés & employés à l'appui les uns des autres, peuvent former des *effets* variés que l'artiste multiplie autant qu'il veut. Il lui suffit de faire attention qu'il n'y a rien d'absolu dans la nature; que rien n'est clair ou brun, gris ou coloré, grand ou petit, vigoureux ou suave que par le contraste de ce qu'on lui oppose.

A ces principes qui conduisent à l'*effet* dans le dessin & dans la composition, il faut joindre ceux qui concernent l'illusion des *effets* que produit la couleur. Lorsque l'artiste aura épuisé sur son ouvrage les beautés de précision & d'exactitude, dont son savoir pittoresque lui permettra de l'enrichir; que, suivant l'indication de la nature, il colore les objets les uns sur les autres, en leur opposant tantôt des fonds plus clairs, tantôt des couleurs propres plus lumineuses, ou qu'il les détache en les mettant successivement en contraste avec des fonds plus obscurs, & avec des couleurs plus sourdes & plus éteintes.

Qu'il réveille les lumières par des reluisans trompeurs, & par les ombres les plus vigoureuses, distribuées à propos dans les endroits où les reflets du jour ne sauroient pénétrer. Il faut user de grands stratagêmes pour opérer de grands *effets* de couleur.

On doit les concevoir, ces *effets*, par grandes masses. Le moyen assuré de faire illusion, est d'attirer la vue par des accidens larges, soutenus, & réduits, autant qu'il est possible, à

en point d'unité qui en impoſe au ſpectateur.

Que le tout enſemble d'une ordonnance pittoreſque joue avec ſon fond. Il n'importe par quel *effet*. Le parti ſera beau toutes les fois qu'il ſera nettement décidé, & que, dans la maſſe, il ne ſe trouvera point d'objets qui percent avec le champ ſur lequel ils ſont en oppoſition.

Il faut introduire dans le tableau une couleur ainſi qu'une lumière plus brillante que toutes les autres, & une nuance ainſi qu'une ombre plus vigoureuſe que tous les autres tons des maſſes d'obſcur. Ces *effets* ménagés pour faire la plus forte illuſion, doivent être réſervés pour l'endroit où ſe paſſe le plus grand intérêt de la ſcène. Ailleurs les accidens de lumières & de couleur ſeront très-modérés & ne ſeront ſenſibles, que pour relever l'éclat & la valeur de l'action principale & de l'*effet dominant* (*Article extrait du traité de peinture de M.* DANDRÉ BARDON.)

Si vous voulez avoir du plaiſir, (on pourroit ajouter & du ſuccès) en peignant, il faut avoir tellement penſé à l'économie de votre ouvrage qu'il ſoit entièrement fait avant qu'il ſoit commencé ſur la toile: il faut, dis-je, avoir prévu l'*effet* des grouppes, le fond, & le clair-obſcur de chaque choſe, l'harmonie des couleurs, l'intelligence de tout le ſujet, enſorte que ce que vous mettrez ſur la toile ne ſoit qu'une copie de ce que vous avez dans la penſée. (*Note de* DE PILES *ſur le vers* 442 *du poëme de la Peinture de* DUFRESNOY.)

EFFUMER, (v. act.) Ce terme ſignifie en peinture *rendre certains objets moins ſenſibles*, les moins prononcer pour qu'ils appellent moins la vue. On dit, il faut *effumer cette partie, ce contour*, &c. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*) Il ſe peut que ce terme s'emploie dans quelques atteliers, nous le rapportons comme douteux, & nous croyons du moins qu'il eſt peu en uſage. (L.)

É G

ÉGRATIGNÉE, MANIÈRE ÉGRATIGNÉE. Eſpèce de peinture monochrome, ou, ſi l'on veut, de deſſin, que les Italiens nomment en un ſeul mot *ſgraffito*.

C'eſt un genre de peinture qui conſiſte dans la préparation d'un fond noir de ſtuc ſur lequel on applique un enduit blanc, & en ôtant cet enduit avec une pointe de fer, on découvre par hachures le noir qui fait les ombres, ce qui forme une ſorte de clair-obſcur imitant l'eſtampe.

Les gens de l'art ſavent que Polydore de Caravage, qui a exécuté la plupart de ſes ouvrages à freſque & d'une même couleur, à l'imitation des bas-reliefs, s'eſt ſouvent ſervi, dans cette ſorte de peinture, de la manière *égratignée*. Elle a beaucoup de force, & réſiſte mieux aux injures du tems que toute autre; mais elle a un effet ſi dur, & ſi déſagréable à la voe, que tout le monde a pris le parti de l'abandonner. André Coſimo, qui a le premier employé les ornemens dans les ouvrages de peinture moderne, eſt auſſi, je crois, le premier qui a travaillé le clair-obſcur dans la manière *égratignée*. (*Article de M. le Chevalier* DE JAUCOURT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

ÉGRATIGNÉE, *gravure égratignée*, ſe dit d'une gravure faite d'une manière ſi timide que le cuivre eſt plutôt *égratigné* que coupé. (L.)

É L

ÉLÉGANCE. (ſubſt. fém.) Il eſt des termes vagues, comme je l'ai déjà fait obſerver, qui ſans être définis avec préciſion, ſont à peu près ſentis par le plus grand nombre des hommes ſpirituels & inſtruits. Le mot *Élégance* eſt de cette claſſe. Ce mot paroît appartenir d'origine aux beaux arts; il eſt employé dans tous & s'applique, par conſéquent, à des objets fort differens les uns des autres.

Dans l'architecture, on dit un bâtiment *élégant*, une colonne *élégante*, des profils *élégans*: dans la poeſie & l'éloquence on loue un ſtyle *élégant*, des vers remplis d'*élégance*. Dans le monde, on dit auſſi un jeune homme *élégant*, & quelquefois un *élégant*, pour déſigner celui dont le ſoin ou la prétention eſt de montrer l'*élégance* dans ſa figure, ſon maintien, ſa parure, enfin dans tout ce qui lui appartient, dans tout ce qui le touche ou qui l'entoure. Mais dans ce dernier ſens la dénomination prend, dans l'eſprit de ceux qui s'en ſervent, une teinte légèrement ironique, que comporte ce mot, parce qu'il eſt vague, à peu près comme le mot *agréable*, auquel il ſert quelquefois de ſynonyme; car dans la converſation on dit, à l'occaſion d'un jeune homme frivole & recherché, qu'il eſt un *élégant* ou un *agréable*. Le mot *élégant* a, dans l'art de la peinture, ainſi que dans l'art d'écrire, un ſens plus précis. L'*élégance* y peut être définie, à ce que je penſe, comme une portion de la grace, jointe à une portion de la beauté; & dans les arts, il ne ſe prend jamais en mauvaiſe part. Le peintre, pour atteindre à la beauté, doit poſſéder la connoiſſance parfaite des proportions & les juſtes rapports des parties entr'elles. Ce même artiſte, pour ſaiſir la grace, doit ſavoir mettre un parfait accord entre les affections morales ſimples, les mouvemens phyſiques qu'elles occaſionnent & les traits qu'ils expriment. C'eſt de ces connoiſſances réunies que réſultera la véri-

table *élégance*, en ayant ſoin cependant d'éviter ce qui s'approche trop des affections ſerieuſes, triſtes, ainſi que des proportions fortes, mâles & prononcées.

Mais ſi le peintre veut parvenir à l'*élégance*, ſans être ſoutenu par ces deux guides aimables, la beauté & la grace, alors indécis & ſouvent égaré, il penſera trouver l'*élégance* dans quelques licences ingénieuſes, & il pourra tomber par cette mépriſe, dans ce qu'on appelle *maigreur*, dans la *ſéchereſſe* & dans l'efféminé.

La jeuneſſe offre les modèles de l'*élégance* dans les formes; mais les gens du monde ſe trompent ſouvent dans l'application qu'on fait de cette qualité. C'eſt ce qu'il eſt facile d'appercevoir, lorſque dans des fêtes ou des aſſemblées, on entend ſe récrier ſur l'*élégance* de quelques jeunes perſonnes, dont la taille eſt grande, à la vérité, mais diſproportionnée, ſoit par une conformation vicieuſe, ſoit parce que la nature n'eſt pas encore développée également & complétement dans toutes ſes parties.

C'eſt ſans doute d'après ces erreurs & les prétentions qui ſe ſont établies, que le mot *élégance*, dans l'uſage qu'on en fait hors des arts, a reçu l'indéciſion qui l'accompagne & cette diſpoſition à ſe prêter à l'ironie.

Parmi ceux qui ſe vouent à la peinture & qui n'ont point encore aſſez obſervé, le mot *élégant* peut conſerver un ſens un peu vague, & les jeunes artiſtes parmi nous courent la plupart après l'*élégance*, avant de connoître en quoi elle conſiſte véritablement.

Vous donc qui participez aux erreurs du Public dont j'ai parlé, & qui avez peut-être la prétention d'être vous-mêmes au nombre des *élégans*, ſoyez certains que vous êtes plus éloignés de connoître la véritable *élégance*, que ceux qui n'en ont encore aucune idée; car il eſt plus difficile de rectifier une idée fauſſe, à laquelle on s'eſt livré, que d'en prendre une qu'on n'avoit pas.

Il eſt à craindre que vous ne faſſiez conſiſter l'*élégance* plutôt dans le maintien & peut-être même dans les draperies de vos figures que dans les proportions & dans le nud. Vous qui bâtiſſez & vous qui maîtriſez vos architectes, vous ſerez conſiſter l'*élégance* dans des ornemens ſouvent inutiles & de mauvais goût & dans une incorrection affectée des profils, plus que dans la pureté du trait, & vous qui écrivez, vous croirez voir l'*élégance* dans certains choix de mots à la mode, de tours maniérés, d'épithètes ambitieuſes, plus que dans le goût fin, juſtement meſuré du ſtyle, dans la propriété des termes & dans le juſte accord de toutes ces choſes avec le caractère de l'ouvrage & de la penſée.

Pour revenir à vous, jeunes artiſtes, ſoyez perſuadés (& peut-être l'aurez-vous vérifié ſans qu'on vous y engage) qu'une taille prolongée & mince ſans une juſte proportion avec ſes différentes parties qui l'accompagnent & ſans embonpoint; qu'une figure allongée, qu'une colonne *effilée*, un profil *épargné*, ne conſtituent point l'*élégance*, ou ne prennent ce nom que parmi ceux qui exercent les arts ſans véritable connoiſſance des principes, ou dans les diſcours vagues des gens de goût qui les ont formés. (*Article de M.* WATELET.)

L'ÉLEGANCE n'eſt pas la beauté: elle offre une idée inférieure au beau, & plus voiſine de l'agrément. Loin d'emporter avec elle l'idée d'une grande pureté, elle peut ſe trouver avec une ſorte de négligence qu'accompagne quelqu'imperfection. On ne dit pas que l'Apollon du Vatican, que la Vénus de Médicis ſont des figures *élégantes*; on trouveroit plutôt une certaine *élégance* dans la Vénus Callipyge. Il ſemble que la qualité d'*élégantes* conviendroit mieux aux figures du Corrége qu'à celles de Raphaël. L'*élégance* n'eſt pas preciſément le contraire de la roideur, mais elle y eſt oppoſée & ſuppoſe de la ſoupleſſe & de la fléxibilité. Mengs ne s'eſt donc pas trompé quand il a dit qu'elle conſiſte dans la grande variété des lignes courbes & des angles; car la flexibilité d'un contour ondoyant conſiſte dans cette variété, & cette variété ſemble conſtituer l'*élégance* du Corrége, ou du moins contribuer pour beaucoup à produire cette *élégance*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

ÉLÈVE. (ſubſt. maſc.) *Elève* & *Diſciple* ſont ſynonymes; mais le dernier de ces termes eſt ordinairement d'uſage pour les ſciences & le premier pour les arts. On dit, Platon fut *diſciple* de Socrate & Apelle fut *élève* de Pamphile.

Il ſeroit ſans doute à ſouhaiter que les Philoſophes ne fuſſent *diſciples* que de la ſageſſe, & que les peintres ne fuſſent *élèves* que de la nature; il y auroit, il eſt vrai, moins d'artiſtes & moins de philoſophes. Mais les ſciences & les arts y gagneroient. Aujourd'hui nous abondons en artiſtes; eſt-ce un avantage pour les arts? Le nombre de ceux qu'on y deſtine s'accroît de nos jours dans une proportion trop grande, comparé au nombre des hommes qui doivent remplir d'autres profeſſions utiles, & à l'emploi raiſonnable qu'on doit faire des talens, dans un royaume même très-floriſſant.

Le luxe, la mode, l'eſpoir ſouvent chimérique de la fortune entraînent un nombre infini de pères de famille à marquer à leurs enfans une deſtinée qui n'étoit pas celle que leur avoit marquée la nature. On peut dire de cette foule qui ſe précipite à nos écoles de deſſin: combien d'appelés & combien peu d'élus! Que deviendra cependant la plus grande partie de ce peuple, conſacré aux arts ſans diſpoſitions & ſouvent même au mépris de leurs diſpoſitions naturelles? une vie malheureuſe les menace & c'eſt ainſi que

nos ayeux faiſoient tant d'infortunés, lorſqu'ils vouoient leurs enfans à l'état monaſtique, avant qu'ils euſſent non-ſeulement la moindre vocation, mais la connoiſſance la plus légère des obligations qu'on leur impoſoit. Ce nombre de mauvais moines contribuoit ſans doute à corrompre les mœurs, à avilir la religion; & nos mauvais artiſtes multipliés contribuent déjà viſiblement & contribueront de plus en plus à corrompre & à avilir les arts. Il eſt vrai qu'un mauvais peintre n'eſt pas enchaîné comme un religieux, par des vœux indiſſolubles; mais, parvenu à trente ans, ne s'étant occupé qu'à gâter des couleurs, quelle reſſource lui reſta-t-il? Je ſuis donc bien éloigné de vouloir exciter aujourd'hui les pères de famille à vouer leurs enfans aux muſes, qui le plus ſouvent rejettent ces offrandes, ou plutôt ces victimes.

Pour vous, jeunes *élèves*, qui, doués de véritables diſpoſitions, & du germe des talens, avez déjà droit de relever mes erreurs, ſouvenez-vous que rien n'eſt ſi noble que la carrière où vous entrez, mais qu'il faut des talens, de l'étude & des mœurs pour la parcourir honorablement & avec gloire. Le nom d'Élève, celui d'artiſte ne diſtingue pas par lui-même ceux qui le portent, comme un diplôme donne un rang à ceux qui l'obtiennent ou même qui l'achètent. Le vertueux & médiocre apprentif d'un métier utile eſt plus recommandable que l'*élève*, peintre, ſculpteur ou architecte ſans talent, & qui par-là ne peut être que nuiſible à la ſociété.

Enfin, de toutes les ſortes de diſtinctions, la première eſt celle des vertus; enſuite vient celle des talens; mais ſi j'achevois cette énumération, je trouverois peut-être des incrédules. J'en reſte à ce que je viens d'adreſſer à ceux que regarde plus particuliérement cet article, & j'ai inſéré au mot *Artiſte* pluſieurs obſervations qui regardent auſſi les *élèves*; car l'état d'*élève* eſt le noviciat de l'ordre auquel ils ont le projet de ſe conſacrer. (*Article de M.* WATELET.)

ÉLÈVES. Les élèves, dans l'article précédent, viennent d'entendre la voix d'un amateur zélé; qu'ils écoutent celle d'un profeſſeur habile, M. Reynolds.

On peut conſidérer trois périodes dans l'étude de l'art. Le premier, eſt celui où l'on acquiert les élemens, c'eſt-à-dire, la faculté de deſſiner tous les objets qu'on peut ſe propoſer pour modèles, une certaine promptitude à manier le pinceau, une connoiſſance des régles les plus ſimples de la compoſition. Mais ces élémens ne ſont encore que la grammaire de l'art. Quand on la poſſéde, on eſt au point de l'enfant qui ſait parler, & rien de plus. On a ce qu'il faut pour s'énoncer; mais pour attacher, pour plaire, pour inſtruire en parlant, il faut avoir des idées, & pour en avoir, il faut en acquérir: c'eſt ce dont on doit s'occuper dans le ſecond période.

Pour acquérir des idées qu'il puiſſe combiner au beſoin, le jeune artiſte doit chercher à connoître le plus grand nombre qu'il eſt poſſible de bons ouvrages faits avant lui. Juſqu'à préſent il n'a eu qu'un maître; il va avoir pour maîtres tous les artiſtes illuſtres de tous les ſiècles. Les perfections de chacun d'eux ſeront les objets de ſes méditations & de ſes études. Ayant ſous les yeux des exemples nombreux de beautés diverſes, il ne tombera pas dans cette pauvreté de conception que l'on peut éprouver quand on ne connoît que les exemples d'un ſeul maître. Ce ſecond période eſt encore un temps de ſujétion. L'*élève* n'avoit auparavant qu'un ſeul précepteur; il en aura pluſieurs dont il devra écouter les leçons. Qu'il craigne ſur-tout, s'il ne veut pas s'égarer, de s'engager dans un ſentier où il n'appercevroit pas les traces de quelques-uns des anciens maîtres qui ont fondé la gloire de l'art.

Dans le troiſième période, l'artiſte eſt libre du joug de l'autorité, & n'a plus de maître que ſa propre raiſon. C'eſt alors qu'il porte un jugement ſur les différentes manières d'où découlent différentes ſortes de beautés. Il s'eſt étudié dans le précédent période à connoître les perfections diverſes des différens maîtres. Des idées réunies de ces perfections, il ſe formera une idée complexe qui ſera celle de la perfection de l'art. Comme déſormais il aura l'intelligence formée par la contemplation, il ſaura diſtinguer les perfections qui ne peuvent s'accorder entre elles, & ne ſe fatiguera pas à pourſuivre un but qu'il lui eſt refuſé d'atteindre. Enfin ce ne ſont plus les artiſtes qu'il va comparer entr'eux; c'eſt l'art qu'il va comparer à la nature.

On acquiert la faculté de bien parler dans la converſation fréquente des perſonnes qui parlent bien: de même, l'artiſte qui aura ſuivi cette méthode aura la véritable éloquence de l'art, il en parlera le langage avec pureté, parce qu'il ſe ſera formé par le commerce aſſidu des maîtres qui ont le mieux parlé ce langage.

Mais ſouvent, dès le premier période de l'éducation pittoreſque, les *élèves* ſont perdus pour l'art par l'imprudence du maître ou par l'exemple des compagnons d'étude. Loin d'avoir été préparé à l'obſervation, à la méditation, il a contracté, peut-être pour toujours, l'habitude d'une pratique non moins incorrecte que facile, mais ſéduiſante par cette facilité même.

Au lieu d'encourager les *élèves* à ſe diſputer entre eux à qui aura la main la plus expéditive, il faut les engager à ſe diſputer à qui l'emportera par la correction & la pureté d'un contour. Au lieu de leur inſpirer l'émulation de combattre à qui trouvera la teinte la plus brillante, à qui trompera l'œil par l'imitation d'une étoffe, il faut leur offrir pour but de leurs travaux de jetter ſavamment les plis d'un draperie, & de donner de la dignité à la figure humaine.

Digitized by Google

Sur-tout, il faut ſe garder de ſouffrir que les *élèves* ne deſſinent pas la nud tel qu'ils le voyent, & ſe contentent d'en repréſenter ſeulement l'attitude. Trop ſouvent ils ſe piquent d'en changer telle ou telle partie pour la faire reſſembler à l'idée qu'ils ſe ſont formée de la beauté, & repréſentent plutôt le modèle tel qu'ils croyent qu'il devroit être que comme il eſt en effet. C'eſt ce qui a le plus retardé les progrès d'un grand nombre de jeunes gens qui d'ailleurs ne manquoient pas de génie; & le danger eſt d'autant plus grand, que les *élèves* ont plus de cette ſorte de diſpoſitions qui conduit à la facilité.

L'habitude de deſſiner correctement les objets tels que nous les voyons, nous rend propres à bien deſſiner dans la ſuite même ceux que nous imaginons. Copier le nud avec une ſcrupuleuſe exactitude, c'eſt acquérir l'habitude d'être correct & préciſ; c'eſt faire ſans ceſſe de nouveaux progrès dans la connoiſſance de la figure humaine; c'eſt ſe ménager le moyen d'en exprimer les beautés, & de s'élever juſqu'à celles de l'antique, & à ce que l'imagination peut concevoir de plus parfait dans l'idéal de l'art. De cette manière lente de procéder, réſultera dans la ſuite la faculté de donner aux ouvrages les plus étudiés, les plus finis, la grace & le ſentiment de la facilité: nous ne parlons pas de cette facilité dangéreuſe qui ne procède que d'une adreſſe purement manuelle, mais de celle que donne la ſcience de ce que l'on fait. Les anciens ne ſont parvenus à cette facilité, la ſeule qui ſoit louable, que par une étude attentive de la figure humaine; c'eſt par les mêmes travaux que les modernes parviendront au même but.

Les grands maîtres de l'art portoient ſi loin leur exactitude à copier ce qu'ils voyoient, que l'on connoît des deſſins que fit Raphaël pour les premières études de ſes tableaux, où l'on voit les figures coëffées du bonnet que portoient les modèles; des exemples d'une ſemblable exactitude ſe trouvent dans des deſſins du Carrache. C'eſt en abandonnant cette utile ponctualité, que les écoles modernes ont perdu ce qui fit la gloire des grands artiſtes.

Il ſeroit à ſouhaiter que ces préceptes de l'habile profeſſeur retentiſſent dans toutes les écoles, & dirigeaſſent les leçons de tous les maîtres & la pratique de tous les *élèves*. Un des grands défauts de ceux-ci, c'eſt de vouloir être des maîtres lorſqu'ils ſont à peine entrés dans l'école; de n'avoir de confiance ni dans les leçons, ni dans les exemples; de prétendre, en copiant, faire mieux que ce qu'ils copient; de chercher dans la *boſſe* ce qu'ils ne trouveront que dans le modèle vivant, & de vouloir corriger les formes du modèle vivant lorſqu'ils ne connoiſſent pas encore la nature; d'affecter ce qui eſt le réſultat de la facilité avant d'avoir acquis de la pratique, & ce qui eſt le réſultat du ſavoir, avant d'avoir eu le temps d'apprendre; de faire des eſquiſſes avant d'être capables de rien finir, d'étudier tous les maîtres à-la-fois avant d'avoir compris les principes d'un ſeul, enfin de viſer à tout ce qui, dans des commencemens, eſt le moyen de n'atteindre à rien.

Les heureuſes négligences, les rêves, les rapides conceptions d'un maître, ne conviennent pas à l'âge qui doit être conſacré à la pénible exactitude, s'il veut parvenir à l'exactitude facile. Ce n'eſt pas à manier facilement le crayon & la pinceau que doit s'appliquer un *élève*, c'eſt à rendre avec préciſion les contours & les milieux. Peu importe que ſon trait ſoit fin, que ſon crayon ſoit moëlleux; mais il importe beaucoup que ſon trait ſoit juſte, que les formes ſoient accuſées à leurs places. Il ne doit pas chercher les qualités brillantes de l'art, lorſqu'il n'en connoît pas encore les qualités conſtitutives. Son but ne doit pas être d'éblouir, mais d'étudier. Si ſon étude eſt bientôt finie, elle n'eſt sûrement pas aſſez recherchée, aſſez terminée; il s'y eſt trop peu arrêté, pour qu'elle laiſſe dans ſon eſprit des idées utiles & durables; il en tirera peu de fruit. Le maître qui veut que ſes *élèves* étonnent par leur adreſſe, ne formera pas de grands maîtres. (*Article de M.* LEVESQUE.)

E M

EMBU (part. paſſif) ſe dit d'un tableau lorſque les couleurs à l'huile, avec leſquelles on peint, deviennent mattes & perdent leur luiſant, au point qu'on ne diſcerne pas bien les objets.

Lorſqu'on peint ſur un fond de couleur qui n'eſt pas bien ſec, les couleurs qu'on met deſſus *s'emboivent* en ſe ſéchant. Alors l'*embu* provient de l'impreſſion trop fraîche de la toile ou du panneau. Il peut auſſi venir de ce qu'on repaint ſur une préparation qui n'a pas eu le temps de ſe ſécher parfaitement. On remédie à cet inconvénient, lorſque ce qu'on a peint eſt bien ſec, en paſſant par-deſſus un blanc d'œuf battu ou du vernis. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

EMPATER ſignifie mettre beaucoup de couleur, ſoit en une fois, ſoit en pluſieurs, ſur ce qu'on peint. On dit, ce tableau eſt bien *empâté*, bien nourri de couleur.

Empâter ſe dit encore lorſqu'on met les couleurs ſur un tableau, chacune à la place qui convient, ſans les mêler ou les fondre enſemble: on dit, cette tête n'eſt *qu'empâtée*. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

EMULATION, (ſubſt. fém.) c'eſt une ſorte de rivalité ſans jalouſie, une lutte entre des hommes vertueux qui ſe diſputent le ſuccès dans un projet louable. L'artiſte languit s'il n'eſt pas excité par l'*émulation*; mais il ne ſuffit pas que les élèves ſe propoſent des rivaux dans leur école, & les maîtres entre leurs contemporains. Une victoire facile remportée ſur des rivaux médiocres ne produira qu'une orgueilleuſe médiocrité. L'*émulation* doit régner entre les artiſtes vivans & les plus grands des artiſtes qui ne ſont plus. Le Pouſſin prit pour rivaux les grands maîtres de l'antiquité grecque ſuivant l'idée qu'il s'étoit formée de leurs conceptions & de leurs talens; le Sueur choiſit Raphaël pour ſon rival.

Oſez provoquer au combat les maîtres les plus difficiles à vaincre. Traitez un ſujet que l'un d'eux ait manié avant vous, & redoublez d'efforts pour l'emporter ſur lui. Si vous traitez un ſujet différent, ſuppoſez que votre tableau ſera expoſé en pendant avec un tableau de Raphaël, du Dominiquin, du Titien, de Rubens. Votre ouvrage eſt fini: comparez-le à l'un des meilleurs ouvrages de l'artiſte dont vous avez fait votre rival. Oubliez qu'il s'agit de votre propre cauſe, & rendez-vous un juge impartial. Reconnoiſſez les fautes qui vous ont fait manquer le prix, & propoſez-vous de le remporter au premier concours que vous établirez vous-même. Faites mieux encore: formez-vous la plus grande idée de votre art, & rendez-vous le rival de cette idée. (*Article de M.* Levesque.)

E N

ENCAUSTIQUE, *peinture encauſtique*, en grec ἐγκαυστὸν ou ἐγκαυστικὴ, du verbe ἐγκαίω, (*inuro*) *brûler*, parce qu'on procède à ce genre de peinture avec des cires qui doivent être chauffées preſque juſqu'au point de l'uſtion.

On ne peut fixer l'époque de la peinture *encauſtique*. Pline, l'auteur qui s'eſt le plus étendu ſur cette manière de peindre, dit qu'on ne ſavoit pas même de ſon temps quel étoit le premier qui avoit imaginé de peindre avec des cires colorées & d'opérer avec le feu. (1) Quelques-uns cependant, continue-t-il, croyoient qu'Ariſtide en étoit l'inventeur, & que Praxitèle l'avoit perfectionnée; d'autres aſſuroient que l'on connoiſſoit des tableaux peints à l'*encauſtique* long-tems avant, tels que ceux de Polygnote, de Nicanor & d'Arceſilaüs, artiſtes de Paros. Il ajoute que Lyſippe écrivit ſur les tableaux qu'il fit à Egine: *Il a brûlé*; ce qu'il n'auroit certainement pas fait ſi l'*encauſtique* n'avoit été inventé. Quelque peu certaine que ſoit l'origine de la peinture à l'*encauſtique*, il paroît cependant qu'elle prit naiſſance dans la Grèce, & que l'art de peindre avec de la cire, des couleurs & le feu, devint familier aux artiſtes de ce peuple.

Il ſeroit inutile de porter plus loin les recherches ſur l'antiquité de l'art d'employer la cire dans la peinture; elles deviendroient non-ſeulement infructueuſes, mais elles ne répandroient pas plus de lumière ſur les moyens d'exécuter les tableaux avec la cire, les couleurs & le feu, puiſque Pline, qui nous en a tranſmis les eſpèces, dit peu de choſes du moyen de les pratiquer. Il eſt conſtant, dit-il, que l'on connoiſſoit anciennement deux genres de peinture *encauſtique*, qui ſe faiſoient avec la cire & ſur l'ivoire; au *ceſtrum*, c'eſt-à-dire au *viriculum* (2), avant que l'on connût la pratique de la peinture ſur l'extérieur des vaiſſeaux, troiſième eſpèce qui s'opéroit avec des cires qui, ayant été rendues liquides par l'action du feu, y étoient devenues propres à être appliquées avec le pinceau. Cette peinture étoit ſi ſolide, qu'elle ne pouvoit être altérée ni par le ſoleil, ni par le ſel de la mer, ni par les vents. Quoiqu'il ne paroiſſe pas dans ce paſſage qu'il ſoit fait mention de l'eſpèce d'*encauſtique* dont on faiſoit des tableaux portatifs, on peut cependant préſumer que la première eſpèce étoit employée à cet uſage. Cet *encauſtique* & celui des vaiſſeaux avoient-ils de l'analogie? Quoique cela puiſſe être, nous n'oſerions cependant trop l'aſſurer, d'autant que

(1) *Cerâ pingere ac picturam inurere quis primus excogitaverit non conſtat. Quidam, Ariſtidis inventum putant, poſtea conſummatum à Praxitele. Sed aliquanto vetuſtiores encauſticæ picturæ extitere, ut Polygnoti & Nicanoris & Arceſilai Parionum. Lyſippus quoque, Æginæ, picturæ ſuæ inſcripſit hîcnovo quod profectò non faciſſet, niſi encauſti inventâ.* Plin. Liv. 35 C. 11.

(2) *Ceſtrum, viriculum*, mots que l'on n'entend point relativement à la peinture à l'*encauſtique*. » *Encauſto pingendi duo fuiſſe antiquitus genera conſtat, cerâ & in ebore,* » *ceſtro, id eſt, viriculo, donec claſſes pingi cœpere hoc* » *tertium acceſſit, reſolutis igni cerис penicillo uttendi,* » *quæ pictura in navibus* nec ſole, nec ſale, veniſque* » *corrumpitur.* Plin. Liv. 35, C. 11 ».

* M. Monnoye, qui a fourni l'art *encauſtique* que l'on trouve dans le Dictionnaire Encyclopédique, a traduit les mots *in navibus* dans les vaiſſeaux. Il a ſans doute eu ſes raiſons; il a formé le plan d'accommoder Pline à la peinture au ſavon de M. Bachelier, peinture qui ſûrement ne pouvoit pas réſiſter au ſel de la mer, au ſoleil & aux vents & encore moins à l'eau. Il ne faut pas croire que c'étoit une faute d'impreſſion, car lorſque M. Monnoye traduit ce que dit Ovide;

Et picta coloribus uſtis
Cæleſtum matrem concava puppis habet,

Et la poupe repréſente la mère des Dieux en couleur brûlée, il répète que cet *encauſtique* étoit bien plus praticable *dans les vaiſſeaux*.

M. le Comte de Caylus & M. Majault, qui ont beaucoup examiné cette matière, paroiſſent mettre de la différence entre les moyens d'exécution de ces deux genres. *Voyez leur Mémoire, page 26.*

On employoit auſſi l'*encauſtique* ſur les murailles : cette pratique étoit-elle une ſuite de l'*encauſtique* des tableaux, ou l'*encauſtique* des tableaux avoit-il ſuggéré aux barbouilleurs de murailles d'en faire l'application à leurs travaux, pour rendre leur peinture plus ſolide ? Il eſt impoſſible de décider la queſtion, ſoit que l'on conſulte Vitruve ou Pline, qui en ont parlé. Cependant, ſi ces deux auteurs ne diſent rien qui puiſſe éclaircir cette difficulté, ils nous en dédommagent par une deſcription très-exacte de la manière de pratiquer cette eſpèce d'*encauſtique*. Voici d'abord ce qu'en dit Vitruve (1), L. VII, C. IX, lorſqu'il parle de la préparation du *minium* : Cette couleur, dit-il, noircit lorſqu'elle eſt expoſée au ſoleil, ce que pluſieurs ont éprouvé, entr'autres le Scribe Fabérius, qui, ayant voulu que ſa maiſon du Mont-Aventin fût ornée de belles peintures, fit peindre tous les murs des périſtiles avec le *minium*, qui ne put durer que trente jours ſans ſe gâter en pluſieurs endroits, ce qui le contraignit de les faire peindre une ſeconde fois avec d'autres couleurs. Ceux qui ſont plus exacts & plus curieux, pour conſerver cette belle couleur après qu'elle a été couchée bien également & bien ſéchée, la couvrent de cire punique fondue avec un peu d'huile, &, ayant étendu cette compoſition avec une broſſe, ils l'échauffent & la muraille auſſi avec un réchaud où il y a du charbon allumé, fondant la cire & l'égalant par-tout en la poliſſant avec une bougie & des linges bien nets, comme quand on cire les ſtatues de marbre. Cela s'appelle, *καῦσις* en grec. Cette croûte de cire empêche que la lumière du ſoleil & de la lune ne change la couleur (2). Pline dit la même choſe, quoique moins en détail : (3) Que l'on enduiſe la muraille de cire, lorſqu'elle ſera bien ſéchée, que l'on la frotte avec un bâton de cire & enſuite avec des linges bien nets. C'eſt par ce même procédé que l'on donne aux marbres de l'éclat. Il paroît, par conſéquent, qu'il n'y avoit qu'une ſeule manière d'employer l'*encauſtique* ſur les murailles.

Voilà tout ce que l'on peut dire ſur l'hiſtorique & ſur le faire des différentes eſpèces de peinture à l'*encauſtique*, qui ſe réduiſent à quatre ; ſavoir, la peinture à la cire, celle qui ſe faiſoit avec le *ceſtrum* ou le *viriculum*, peinture ſur les vaiſſeaux, & peinture ſur la muraille ; & pour exécuter ces différentes eſpèces, ils mêloient les couleurs avec la cire, ou ils pénétroient la couleur de cire lorſque la peinture étoit achevée.

Le bois étoit la ſeule matière ſur laquelle on peignit des tableaux portatifs. Il ſeroit trop long de rapporter tous les paſſages de Pline & des autres auteurs qui fourniſſent la preuve de cette vérité.

Paſſons maintenant aux moyens que les anciens employoient pour l'exécution de leurs *encauſtiques*.

Les couleurs étoient contenues, comme le dit Varron, dans des coffrets à petits compartimens (4).

On ſe ſervoit de broſſes ou de pinceaux pour appliquer les cires colorées, comme le dit Pline (5), ou la cire ſur les couleurs, comme le dit Vitruve.

On employoit le feu, ſoit pour fondre les cires colorées, ſoit pour liquéfier la cire pure deſtinée à être employée ſur les couleurs pour les rendre plus ſolides que la détrempe. Les inſtrumens deſtinés à cet uſage portoient le nom de *cauteria*, dont la forme devoit varier ſelon les différens travaux auxquels on en faiſoit l'application. Le *cautere*, dit Pline, étoit un des inſtrumens des peintres avec lequel on faiſoit fondre les préparations bitumineuſes les plus tenaces, dont on faiſoit uſage pour la peinture appellée *encauſtique*. Cette peinture s'opère en faiſant fondre des cires avec des charbons allumés (6). Si l'origine de la peinture à l'*encauſtique* eſt équivoque, l'époque de ſa décadence eſt auſſi fort incertaine. Il eſt néanmoins conſtant qu'elle ſe pratiquoit encore

(1) Traduction de Perrault.

(2) *Itaque cum & alii multi, tum etiam Faberius Scriba, cum in Aventino voluiſſet habere domum eleganter expolitam, peryſtilii parietes omnes induxit minio, qui poſt dies triginta, facti ſunt inveneſto varioque colore : itaque primo locavit inducendos alios colores. At ſi quis ſubtilior fuerit & voluerit expolitionem minio ceram ſuum colorem retinere, cum parites expolitus & aridus fuerit, tum ceram puniceam igni liquefactam, paulo oleo temperatam, ſedi inducat. Deinde poſtea carbonibus in ferreo vaſe compoſitis, cum ceram apprimè, cum parietem calefaciendo, ſudare cogat, fiatque ut paraquetur. Poſtea cum candelâ linteiſque puris ſubigat uti ſigna marmorea nuda curantur. Hoc autem καῦσις græce dicitur* Vit. L. 7, C. 9.

(3) *Solis atque lunæ contactus inimicus : remedium, ut parieti ſiccato cera punica cum oleo liquefacta candens ſeris inducatur, iterumque admotis gallæ carbonibus aduratur ad ſudorem uſque ; poſtea candelis ſubigatur, ac deindè linteis puris, ſicut & marmora niteſcunt.* Plin. L. 33, C. 7.

(4) *Pictores loculatas habent arculas, ubi diſcolores ſunt ceræ.* Var. de re Ruſt. L. 2.

(5) *Reſolutis igni ceris penicillo utendi.*

(6) *Cauterium in pictorum inſtrumentis continetur, quo bituminationes & fortiores quæque conglutinationes concoquuntur, maximè in eâ picturâ quæ encauſtice appellatur, quæ fit carbonibus inuſtis, reſolutis igni ceris.* Plin. L. 22, C. 23.

dans le temps du Bas-Empire, puiſque le digeſte, qui eſt l'aſſemblage des loix qui avoient précédé le ſixieme ſiècle, temps auquel on les a réunies, fait mention dans ces termes des inſtrumens qui ſervoient à la peinture : L'attelier d'un peintre étant legué, comprend les cires, les couleurs & tout ce qui en dépend, les pinceaux, les cautères, & les vaſes propres à contenir les couleurs (1). Un autre auteur dit auſſi qu'un peintre, ayant legué ſon atelier, a legué les couleurs, les pinceaux, les cautères, & les vaſes néceſſaires pour faire le mêlange des couleurs.

On ne trouve plus aucune mention de peinture à l'*encauſtique* depuis le 6ᵉ ſiècle juſqu'à nos jours, c'eſt-à-dire pendant environ onze cents ans. Il eſt cependant étonnant que, depuis le renouvellement des arts, il ſe ſoit ecoulé un ſi grand nombre d'années ſans que perſonne, avant M. le Comte de Caylus, ait remarqué que la peinture *encauſtique* s'exécutoit avec de la cire, des couleurs & le feu. C'eſt donc aux lumières de M. de Caylus que la France a obligation des premières vues du renouvellement de cet art.

Cependant un auteur anonyme fit imprimer un ouvrage en 1755, dans lequel il s'efforce d'enlever cette gloire à M. de Caylus; ouvrage dont nous rendrons un compte très-exact, ainſi que de tout ce qui s'eſt paſſé depuis 1752 juſqu'à ce jour, afin que la poſtérité n'ait pas, ſur le renouvellement de la peinture à l'*encauſtique*, le même embarras qu'ont éprouvé ceux qui ont travaillé à en débrouiller l'origine chez les anciens.

Pour ne point m'expoſer à commettre d'injuſtice envers perſonne en travaillant d'après des oui-dire, je commençai par écrire à M. le comte de Caylus pour ſavoir comment M. Majault, docteur en médecine de la Faculté de Paris, partageoit avec lui la gloire de la découverte de la peinture à l'*encauſtique*, & dans quel tems il avoit lu à l'Académie des Inſcriptions ſon premier mémoire ſur cette matière; j'écrivis auſſi à M. Majault. Le premier me fit l'honneur de me répondre, que, ſans M. Majault, il n'eût jamais trouvé les moyens de peindre à l'*encauſtique*, & que ſon premier memoire avoit été lu à l'Académie des Belles-Lettres en 1752; le ſecond, que, ſans M de Caylus, il n'eût jamais penſé à ce genre de peinture, & que cette découverte étoit le produit de leurs travaux faits en commun. J'écrivis enſuite à M. Sylveſtre, directeur de l'Académie Royale de Peinture, pour obtenir des éclairciſſemens ſur le même ſujet, afin de travailler toujours d'après des pièces non équivoques. Voici, mot pour mot, ce que M. Sylveſtre me fit l'honneur de me répondre; par cette réponſe on jugera aiſément de mes demandes.

« Je réponds à votre première queſtion, » qu'avant la lecture du mémoire ſur la peinture à l'*encauſtique*, que M. de Caylus fit » en 1753, il n'avoir jamais été fait mention » dans notre academie de ce genre de peinture » ni de tous ceux dans leſquels la cire fait l'office » de l'huile. Je réponds à la ſeconde, que » quoique ce genre de peinture annoncé par » M. de Caylus étonnât & méritât l'attention » de tous les membres de notre académie par » ſa nouveauté & ſa ſingularité, aucun cependant ne dit alors avoir employé la cire au » lieu de l'huile pour peindre. A la troiſième » & dernière, je répondrai que, depuis la lecture du mémoire de M. de Caylus faite en » 1753, juſqu'au tems de l'expoſition de la » Minerve à l'académie des Belles-Lettres en » 1754, il n'a pas été fait mention qu'aucun » de nos membres ait peint avec la cire, excepté » M. Vien, & que nous n'avons vû de tableaux » peints de cette manière, par MM. Hallé, » Bachelier & le Lorrain, que vers le commencement de 1755; ces trois meſſieurs ſont » les ſeuls qui dans ce tems ayent faits quelques tentatives dont j'ai entendu parler parmi » nous ». *Signé* SYLVESTRE.

Tous les membres de l'académie connoiſſent la droiture & les talens de M. Sylveſtre. Ces qualités lui ont mérité la place de directeur qu'il a occupée pluſieurs années. Voyons maintenant l'hiſtorique de ce qui eſt arrivé depuis le renouvellement de la peinture à l'*encauſtique*. Notre deſſein eſt de ne bleſſer perſonne, mais d'expoſer la vérité dans tout ſon jour. La date des mémoires de M. de Caylus, rendue authentique par la lecture dans deux académies, l'ouvrage de MM. de Csylus & Majault, auquel ils ont mis leurs noms; leurs lettres, celle de M. Sylveſtre ſerviront de pièces juſtificatives. On trouvera quelques répétitions dans les détails que nous ferons, mais le lecteur ſentira que les redites ſont inévitables, d'autant plus que nous avons cru devoir obſerver dans notre narration l'ordre chronologique des événemens, ſurtout ayant à rapporter ce que contiennent des écrits, qui, quoiqu'ils ayent paru en différens tems, diſent pourtant ou les mêmes choſes, ou des choſes à peu près ſemblables.

M. le Comte de Caylus, qui a tant fourni de preuves de ſon goût pour les beaux-arts, & de qui nous avons de ſi ſavantes recherches ſur l'antiquité, après avoir murement réfléchi ſur ce que Pline dit de la peinture à l'*encauſtique* pratiquée chez les anciens, traita cette matière

(1) *Pictoris inſtrumento legato, cera, colores, ſimiliaque horum legatario cedunt penicilli & cauteria & concha.* Marcian. lit. de fundo inſtructo, L. 17.

Inſtrumento pictoris legato, colores, penicilli, cauteria & temperandorum colorum vaſa delegantur. I. Paulus, L. 7.

matière dans un mémoire qu'il lut en 1752 à l'académie des belles-lettres dont il eſt membre; il lut auſſi, en 1753, à l'académie royale de peinture un autre mémoire ſur le même ſujet, dans lequel il propoſoit un moyen d'exécuter des tableaux avec de la cire pure, des couleurs & le feu; mais les membres de cette académie doutèrent de la poſſibilité de peindre avec de la cire.

N'étoit-il pas naturel, en comparant cette nouveauté avec toutes les manieres de peindre connues, de la regarder comme difficile ou même comme impoſſible? Cet art n'exiſtant encore qu'en ſpéculation, il étoit prudent de ne s'en rapporter qu'à l'expérience.

Cependant M. le Comte de Caylus, pour ſatisfaire les artiſtes & ſon goût, deſiroit de mettre en pratique ce qu'il avoit à peine projetté. Pour remplir ſes vues, comme il le dit lui-même dans ſon mémoire, page 8, il crut devoir aſſocier à ſes travaux M. Majault, docteur en medecine de la Faculté de Paris; l'amitié guida moins ſon choix que les connoiſſances qu'il avoit des lumières de ce ſavant médecin. Ils travaillèrent de concert à découvrir les moyens de peindre à l'*encauſtique*. Leurs travaux eurent tout le ſuccès qu'ils pouvoient deſirer, & les conduiſirent même au-delà de ce qu'ils avoient eſpéré, puiſqu'ils firent & perfectionnèrent la découverte de la peinture à la cire. L'on vit enfin à l'académie des belles-lettres, le 12 novembre 1754, jour d'une aſſemblée publique, un tableau repréſentant une Minerve, exécuté par M. Vien, très-célèbre artiſte: la plus grande partie de cette peinture prouvoit qu'il étoit poſſible de faire des tableaux à l'*encauſtique*. Je dis la plus grande partie, parce que cette première production participoit pour un quart de la peinture à la cire. Tout Paris voulut voir cette nouveauté, & les peintres enfin convaincus en furent les premiers admirateurs. (1)

MM. de Caylus & Majault travaillèrent à perfectionner la peinture à l'*encauſtique* & la peinture à la cire, & à mettre le manuel de ces nouveaux arts en état d'être publié. Toutes leurs expériences furent achevées au mois de juin 1755. Elles firent en partie la matière d'un mémoire que M. le Comte de Caylus lut à l'académie des belles-lettres le 29 juillet de la même année, c'eſt-à-dire huit mois dix-huit jours après l'expoſition du tableau de la Minerve. L'académie des belles-lettres, perſuadée que cet ouvrage pouvoit être utile aux artiſtes, permit qu'on le tirât de ſes regiſtres & qu'on l'imprimât. On y joignit le mémoire ſur la peinture à la cire qui n'y avoit pas été lu, parce que ce dernier ouvrage n'étoit pas de ſon reſſort. Les deux mémoires imprimés furent diſtribués au public dans un ſeul volume le 25 août de la même année, ſous le titre de *Mémoire ſur la peinture à l'encauſtique & ſur la peinture à la cire*, ouvrage méthodique & bien tiſſu, qui fera éternellement un honneur infini à ſes auteurs. Il eſt bon de remarquer que, lors de la lecture du mémoire dont nous venons de parler, M. le Comte de Caylus porta à l'académie des inſcriptions deux petits tableaux peints, l'un ſelon la troiſième, l'autre ſelon la quatrième manière de peindre à l'*encauſtique*, dont il n'avoit point encore fourni de preuves par expérience. Mais revenons à l'époque de l'expoſition du tableau de la Minerve.

Dès que ce premier eſſai eut paru à l'académie des belles-lettres, ce nouveau genre de peinture excita l'émulation & la curioſité. Par quel moyen, ſe diſoient entr'eux les membres les plus éclairés de l'académie royale de peinture, a-t-on pu parvenir à peindre avec la cire? Ni M. de Caylus, ni M. Majault, ne diront alors quels en étoient les procédés: c'étoit un tribut que M. de Caylus devoit à l'académie des inſcriptions avant que de les rendre publics, puiſque leurs recherches n'avoient pour objet que le renouvellement d'un art connu chez les anciens.

Cependant les peintres qui avoient beaucoup touché, ſenti & examiné le premier échantillon de cette peinture, y ayant trouvé un peu d'odeur d'eſſence de térébenthine, crurent que tout ce tableau avoit été peint avec de la cire diſſoute dans cette eſſence; car on ne s'imaginoit point alors qu'il fût poſſible de faire des tableaux avec de la cire & des couleurs ſans que la cire fût diſſoute, & on ne connoiſſoit même pas la diſſolution de la cire dans l'eſſence de térébenthine, quoiqu'en ait dit un petit ouvrage anonyme dont nous parlerons dans la ſuite, & que M. Monnoye a ſérieuſement rapporté dans le mémoire ſur l'*encauſtique* qu'il a fourni au dictionnaire encyclopédique.

Les peintres qui avoient examiné la première production de cette peinture, s'entretenoient avec ceux qui ne l'avoient pas vue des remarques qu'ils avoient pu faire, & quelques-uns projettèrent d'en faire des eſſais.

MM. Hallé, Bachelier & le Lorrain furent ceux qui firent les premières tentatives; ils broyèrent leurs couleurs avec de la cire diſſoute dans l'eſſence de térébenthine, peignirent & ſe hâtèrent de faire voir leurs premières productions. Elles parurent dans les mois de Janvier, Février, Mars de 1755. MM. Hallé & le Lorrain s'en ſervirent à quelques petits tableaux.

(1) M. Carle Vanloo, cet Artiſte ſi connu par ſes rares talens, voyant pour la première fois le tableau de la Minerve, dit que l'*encauſtique* n'étoit pas une ſi mauvaiſe choſe, & qu'il vouloit auſſi peindre de cette manière. On ſent de quel poids peut être l'approbation de M. Vanloo.

Mais M. Bachelier voulut porter ſes recherches plus loin. Il fit du ſavon avec de la cire, parce que l'on peut en faire avec tous les corps gras; il fit diſſoudre ce ſavon dans l'eau, broya ſes couleurs avec cette eau de ſavon, & peignit ſur le taffetas & la toile. Après avoir peint, il fit chauffer & bouillir les couleurs de ce tableau peint au ſavon, & annonça qu'il avoit trouvé l'*encauſtique* des Grecs, puiſqu'il peignoit avec de l'eau de cire (car c'eſt ainſi qu'il nommoit cette eau de ſavon) & qu'il faiſoit brûler ſa couleur. Il donna pour preuve de ſa manœuvre quelques tableaux, dont l'un repréſentoit une femme careſſant une levrette, l'autre une tête de profil, &c. Ces tableaux, qui furent enſuite expoſés au ſallon, étoient gris & reſſembloient preſque à une gravure en manière noire, enluminée avec des couleurs ſales; mais quand cette invention eût été encore plus mauvaiſe, M. Bachelier méritoit toujours la reconnoiſſance qu'on doit à ceux qui veulent bien ſe donner la peine de faire des recherches. N'enrichit-on pas les arts, lors même qu'on apprend à ne pas perdre le temps à faire des tentatives dont la réuſſite ne ſeroit pas heureuſe?

Malgré le peu de ſuccès des eſſais précipités de M. Bachelier, on crut pourtant devoir annoncer ſa découverte au public. Un auteur anonyme compoſa, (1) fit imprimer & diſtribuer rapidement une petite brochure intitulée : *Hiſtoire & ſecret de la peinture en cire.* Ce fut à la fin du mois de mars ou au commencement d'avril 1755 que cet ouvrage parut, c'eſt-à-dire cinq mois après que le tableau de MM. de Caylus & Majault fut rendu public. L'auteur de cette petite brochure, qui vraiſemblablement ne vouloit pas ſe rendre caution de ce qu'il avançoit dans ſon ouvrage, ne jugea pas à propos d'y mettre ſon nom.

Cet écrivain, après y avoir inſulté M. de Caylus en le confondant avec les gens à ſecrets, (ce qu'il ne mérite aſſurément pas) car il n'eſt perſonne qui ſoit plus communicatif & qui emploie plus généreuſement ſon temps & ſa bourſe au progrès des arts, cet auteur, dis-je, avance :

1°. Que l'*encauſtique* de M. de Caylus n'eſt point l'*encauſtique* des Grecs, puiſque ſa peinture ne s'opere qu'avec de la cire diſſoute dans l'eſſence de térébenthine.

Mais quelle a dû être l'humiliation de l'auteur, lorſqu'il aura lu l'ouvrage de MM. de Caylus & Majault, dans lequel on trouve quatre manières de peindre ſans le ſecours de l'eſſence de térébenthine.

(1) Quelques-uns ont prétendu que cet ouvrage étoit de M. Diderot; mais cette calomnie n'a pu être ſuggérée que par l'envie. Nous ſommes convaincus que M. Diderot ſe reſpecte trop à tous égards pour prêter ſa plume à l'indécence & au menſonge.

2°. Que la poſſibilité de faire des tableaux avec de la cire diſſoute dans l'eſſence de térébenthine n'eſt pas une découverte, parce que M. Bachelier avoit déjà peint un tableau de cette manière en 1749. Que ce tableau, *que perſonne n'a vu*, fut emporté en Alſace.

Où eſt la preuve de ce fait? Pourquoi M. Bachelier, lors de la lecture du mémoire de M. de Caylus à l'académie de peinture en 1753, ne dit-il rien de ſon tableau de 1749? Quand même ce que l'auteur rapporte ſeroit vrai, il eût fallu ſe taire de peur de ſe faire accuſer de menſonge.

3°. Que M. Bachelier devoit la connoiſſance de la diſſolution de la cire dans l'eſſence de térébenthine à des enfans qui, en 1749, jouoient avec une boule de cire au lieu de volant; que cette boule de cire alla tomber *tout juſte* dans un godet où il y avoit de l'eſſence; que le lendemain M. Bachelier trouva la boule diſſoute, broya des couleurs avec cette cire, & peignit un tableau dont il put à peine ſe défaire; qu'il abandonna cette peinture, & la reprit en 1755.

Encore une fois, pourquoi M. Bachelier ne ſe reſſouvint-il pas de cette hiſtoire, lorſque M. de Caylus lut ſon mémoire à l'académie de peinture en 1753, & ne la révéla-t-il qu'en 1755? Ne devoit-il pas dire alors qu'il ne falloit pas tant ridiculiſer le projet de peindre avec la cire? car pluſieurs en badinèrent.

4°. Que M. Bachelier, d'après quelques teintures brouillées de chymie & de nouvelles tentatives dont le reſultat fut de faire un ſavon de cire avec le ſel alkali, comme on le fait avec l'huile, (2) le ſuif, & enfin avec tous les corps gras, fit diſſoudre ce ſavon dans l'eau, broya les couleurs avec cette eau de ſavon, peignit & employa le feu pour fixer la couleur, & l'anonyme conclut que c'eſt là la manière qui reſſemble le plus à la peinture des Grecs, puiſque l'on peint avec de la cire & des couleurs, & qu'il faut le feu pour fixer la peinture.

Je conſeillerois volontiers à celui qui voudroit peindre avec des couleurs délayées avec l'eau de ſavon ordinaire, qui eſt faite avec de l'huile, de dire qu'il peint à l'eau d'huile, ou qu'il peint à l'huile : cette manière de parler ne ſeroit pas plus impropre que de dire qu'on peint à l'eau de cire. Il pourroit dire auſſi qu'il peint au ſel, car il entre du ſel dans le ſavon. Prétendre que la peinture *encauſtique* des Grecs ſe pratiquoit avec du ſavon de cire, c'eſt en ignorer abſo-

(2) Quelques gens mal intentionnés ont prétendu que M. Rouel avoit donné le conſeil à M. Bachelier de faire du ſavon avec de la cire, pour imiter les grecs; mais ce chymiſte eſt trop éclairé pour ne ſavoir pas qu'une peinture faite avec du ſavon quelconque n'a pas plus de ſolidité qu'une peinture faite en détrempe, qui n'a pas la propriété de remplir les vues que les grecs ſe propoſoient, c'eſt-à-dire, de faire une peinture qui pût réſiſter à l'eau.

Digitized by Google

lumeſit la nature. Mais ſi l'anonyme avançoit que la peinture au ſavon eſt une invention auſſi nouvelle que la peinture en ramekin ou en fromage (1), l'auteur ſe tromperoit moins au déſavantage de M. Bachelier. Ce dernier n'a rien renouvellé des Grecs, comme nous le démontrerons, ſa découverte a plus de mérite, puiſqu'elle a du moins celui de l'originalité.

La brochure dont nous venons de rendre compte n'eut pas été plutôt rendue publique, qu'elle fut appréciée à ſa juſte valeur. M. Fréron la critiqua très-judicieuſement dans ſon année littéraire, demontra, comme nous venons de le dire, que l'hiſtorique de cet ouvrage ne pouvoit être vrai, & que la découverte de la peinture au ſavon de cire n'enrichiſſoit point l'art de peindre. M. Fréron cependant ne pouvoit pas porter de jugement ſur ce que l'anonyme annonçoit des moyens que MM. Caylus & Majault avoient employés pour peindre à l'*encauſtique*, puiſqu'ils n'avoient pas encore été rendus publics; auſſi n'avança-t-il ſur ce point que de prudentes conjectures. Mais M. Fréron eut bien lieu d'être ſatisfait, lorſque trois mois après ſa critique, il ne trouva rien de ce que l'anonyme avoit avancé : il vit, au contraire, dans l'ouvrage de M. de Caylus, un raiſonnement méthodique & ſuivi, appuyé d'expériences ingénieuſes & très-propres à développer le peu de choſes que les anciens nous ont tranſmis de la peinture à l'*encauſtique*. En judicieux critique, il rendit compte de cet ouvrage avec les plus juſtes éloges.

Nous reviendrons ſur la peinture *encauſtique* & ſur ſes procédés dans le dictionnaire de pratique. (*Article de M.* WATELET, *ou du moins trouvé dans ſes papiers.*)

ENCAUSTIQUE. Qu'il nous ſoit permis, ſur l'antiquité de la peinture *encauſtique*, de placer ici un article fort court. Pline ne fait pas remonter l'origine de cette peinture plus haut que Polygnote, & il nous apprend que d'autres la croyoient beaucoup plus récente.

Mais Polygnote floriſſoit vers la 89ᵉ olympiade, environ 420 ans avant notre ère, & il eſt ſouvent parlé de la peinture en cire dans les poéſies d'Anacréon, qui vivoit plus de cent ans auparavant. Il ſembleroit même que de ſon temps c'étoit la manière de peindre la plus en uſage. Il dit, ode 28, en adreſſant la parole au portrait de ſa maîtreſſe : Τάχα, κηρὲ, καὶ λαλήσεις : *Cire, bientôt tu vas parler.* Dans l'ode 29, il dit au peintre à qui il commande le portrait de Barhylle : Ὁ κηρὸς αὐτὸν ἐχέτω λαλῶν σιωπῇ. *Que la cire parle même dans le ſilence*, comme nous pourrions dire à un peintre : *Que votre peinture ſoit parlante.*

Voilà donc l'antiquité de la peinture *encauſtique* reculée de plus d'un ſiècle par le témoignage d'Anacréon.

Mais cette preuve n'eſt pas ſans replique. Tanneguy le Febvre, Corneille de Pauw & d'autres ſavans ont été loin de croire que toutes les poéſies qui portent le nom d'Anacréon fuſſent en effet du poëte de Téos. M. Fiſcher, qui refuſoit de partager leur doute dans ſa première édition d'Anacréon, a cru devoir l'adopter dans la ſeconde. On ne peut guère douter que les véritables œuvres de ce poëte ne fuſſent familières aux Romains & aux Grecs lettrés du temps de Pline; & c'étoit dans ce même temps que les uns attribuoient la peinture *encauſtique* à Ariſtide, & que les autres la faiſoient remonter juſqu'à Polygnote. Comment ne ſe trouvoit-il perſonne qui leur prouvât qu'elle étoit beaucoup plus ancienne, en leur citant les vers d'Anacréon?

S'il ne s'agiſſoit que de l'opinion de Pline, on pourroit dire qu'il avoit oublié ces vers ou qu'il ne les connoiſſoit pas. Mais il s'agit de deux opinions débattues entre différentes perſonnes, & il auroit été ſingulier qu'aucune d'elles ne connût les œuvres d'un poëte qui étoit alors entre toutes les mains. Ainſi, loin de prouver par Anacréon contre Pline l'antiquité de la peinture *encauſtique*, on prouveroit mieux par le texte de Pline que les odes 28 & 29 attribuées à Anacréon ne ſont pas de ce poëte.

Cependant une nouvelle difficulté s'élève. Pline ajoute que Lyſippe avoit auſſi écrit ſur ſes peintures d'Egine qu'il les avoit faites à l'*encauſtique*. On peut ſuppoſer que ce Lyſippe vivoit avant Polygnote & même avant Anacréon, & comme on ignore l'âge de ce peintre, la queſtion reſte inſoluble & le doute ſubſiſte. (*Article de M.* LEVESQUE.)

ENDUIT. (ſubſt. maſc.) Ce mot eſt conſacré à la peinture à freſque, qui ne peut s'exécuter que ſur un *enduit* frais. C'eſt même de-là que ce genre de peinture a tiré ſon nom; il vient du mot italien *freſco*, qui ſignifie *frais*. Dans les autres genres de peinture, on ne dit point un *enduit*, mais une *couche* de couleur. Ce mot rejetté du langage de la peinture conſidérée comme art, eſt reſté *au métier* de la peinture en bâtimens.

ENFONCEMENT. (ſubſt. maſc.) Comme un tableau n'eſt pas cenſé repréſenter une ſurface plane, il doit avoir de l'*enfoncement*, &

(1) Un peintre d'un caractere gai & vraiſemblablement très-habile chymiſte, ayant ſérieuſement examiné la peinture au ſavon de M. Bachelier, ne crut pas que cette invention méritât une critique ſérieuſe. Il fit imprimer un petit ouvrage qui avoit pour titre : *l'Art de peindre au fromage ou en ramekin*, dans lequel un ridicule agréable faiſoit la plus juſte critique de la peinture au ſavon de cire. On a prétendu que cette brochure étoit de M. Rouquet; ſi elle n'eſt pas de lui, elle eſt du moins digne de ſa plume.

juſqu'à cet *enfoncement* qui borne la vue, il faut que le ſpectateur puiſſe croire qu'il tourneroit autour des objets qui ſont repréſentés. On ne peut d'ailleurs rien établir en général ſur l'*enfoncement* que doit offrir un tableau. Quelquefois ſon *enfoncement* n'a d'autres bornes que celles de l'horiſon, & quelquefois il eſt limité par le mur d'une chambre peu profonde. Il y a même des tableaux qui repréſentent des bas-reliefs, & l'on ne dira pas qu'ils ont de l'*enfoncement*; mais ils doivent avoir une ſaillie apparente, égale à celle qu'un ſculpteur donneroit à ces ſortes d'ouvrages. (*L.*)

ENFUMÉ, noirci par la fumée & par le temps. On dit d'un vieux tableau dont on ne diſtingue plus le travail ni les objets, & que le tems a couvert d'une ſaleté noire & épaiſſe, qu'il eſt *enfumé*. On trouve des amateurs qui n'eſtiment les tableaux qu'autant qu'une forte couche de fumée leur donne un extérieur vénérable d'antiquité. Si le temps a reſpecté une partie lumineuſe qui tranche fortement avec la profonde obſcurité de tout le reſte, ils ſuppoſent dans ce qu'on ne voit plus tout le charme d'une beauté myſtérieuſe, & admirent d'autant plus ces ténèbres qu'elles ſont plus épaiſſes. Ils ne manquent jamais d'être ſervis ſuivant leur goût, & trouvent toujours des charlatans prêts à leur offrir & à leur vendre fort cher des tableaux récens qu'ils ont eu ſoin d'*enfumer*. On *enfume* auſſi des deſſins nouvellement copiés, ou faits par des artiſtes vivans & quelquefois par des élèves, pour leur donner l'apparence d'anciens originaux. Comme on connoît toujours l'âge des eſtampes, on a ſoin au contraire de les laver ou de bien nettoyer la fumée dont elles peuvent être couvertes, pour leur donner l'apparence d'une belle conſervation. On ne prend cette peine que pour les amateurs, car les artiſtes au contraire aiment aſſez que les eſtampes ſoient légérement *enfumées*, c'eſt-à-dire, qu'elles ayent contracté une demi-teinte rouſsâtre, parce que ce ton détruit l'oppoſition tranchante du noir de la gravure avec la blancheur du papier (*L.*)

ENGENCEMENT (ſubſt. maſc.) ſe dit des draperies ou autres ajuſtemens; il ſignifie alors diſpoſition. Des plis bien *engences* ſont des plis bien diſpoſés. Il ſe dit auſſi d'un aſſemblage d'objets qui ſe trouvent rarement réunis & dont la compoſition eſt à la fois ſingulière & piquante : ces choſes ſont ſingulièrement, ſont pittoreſquement *engencées*.

ENLUMINURE. (ſubſt. fem.) C'eſt une ſorte de peinture faite ſur des eſtampes avec des couleurs délayées à la gomme. Il y a auſſi des papiers-tapiſſeries qui ſont *enluminés*, c'eſt-à-dire, dont la planche n'a fourni que le trait, & dont les couleurs ont été placés au pinceau.

On *enlumine* groſſièrement de ces mauvaiſes eſtampes qu'on appelle images, pour l'uſage du peuple qui eſt toujours à peu près ſauvage, même chez les nations les plus policées, & dont la vue eſt plus agréablement récréée par le ſpectacle des couleurs dures & tranchantes, qu'elle ne le ſeroit par les tableaux les mieux fondus des plus grands coloriſtes. Pour rendre ces images encore plus agréables à ceux à qui elles ſont deſtinées, on relève quelquefois en or les auréoles des ſaints & quelques parties des draperies.

On applique auſſi de l'or & de l'argent moulu à des *enleminures* plus précieuſes; c'eſt ce qu'on appelle *rehauſſer*. Pour donner à ces métaux tout leur éclat, on les brunit avec la dent de loup.

On *enlumine* avec plus ou moins de ſoin des eſtampes repréſentant des vues, des intérieurs de temples, &c. qu'on deſtine à être regardées dans des machines d'optique.

Quelquefois, des curieux ſans goût ont pris plaiſir à faire *enlaminer* de belles eſtampes, croyant qu'elles acquerroient un nouveau prix, & qu'elles approcheroient du mérite des tableaux, quand elles ſeroient barbouillées de couleurs. Tout le fruit de leur dépenſe étoit de faire détruire le travail heureux du graveur par le travail routinier des *enlumineuſes*.

Cependant, l'*enluminure* faite avec ſoin & intelligence n'eſt pas toujours mépriſable. Elle eſt fort utile à l'hiſtoire naturelle. Des planches d'oiſeaux, de plantes, de coquilles, inſtruiſent fort imparfaitement, ſi elles ne ſont pas accompagnées des couleurs propres à l'objet. Enfin l'*enluminure* eſt utile toutes les fois qu'on doit montrer l'objet colorié. Le graveur doit alors renoncer à l'ambition de plaire, & conſentir à voir les travaux de ſon art couverts par le travail des *enlumineurs*.

Il y a des *enluminures*, d'oiſeaux, de coquilles, &c, faites avec tant de ſoin & tant d'art qu'on peut les prendre au premier coup d'œil pour des miniatures ou des peintures à gouazze. Il eſt bon alors que les travaux de la gravure ne ſoient pas trop fortement prononcés, & que le ton de l'eſtampe ſoit fort doux.

Une *enluminure* commune peut quelquefois remplir ſuffiſamment ſon objet, comme lorſqu'il s'agit de faire connoître les couleurs des uniformes de troupes, ou celles des pavillons & des flammes de vaiſſeaux, &c. (*Article de M.* LEVESQUE.)

ENNEMI (adj.) ſe dit des couleurs. On appelle *couleurs ennemies* celles qui s'accordent mal, & qui ne peuvent ſubſiſter enſemble ſans offenſer la vue ou ſans ſe détruire en très-peu de temps. Le bleu & le vermillon ſont des couleurs *ennemies*; leur mélange produit une couleur aigre, dure & déſagréable.

Digitized by Google

Les habiles peintres ſe font quelquefois un jeu de vaincre les difficultés qu'on prétend réſulter de l'aſſociation des couleurs *ennemies* : ce qui ſeroit chez les ignorans une témérité qui ne produiroit que des effets mauſſades, devient chez les habiles une hardieſſe louable qui n'enfante que des prodiges. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

ENSEMBLE. Voici un mot dont la ſignification, vague en apparence, renferme une multitude de loix particulières impoſées aux artiſtes, premièrement par la nature, ou, ce qui revient au même, par la vérité; & enſuite par le raiſonnement, qui doit être l'interprète de la nature & de la vérité.

L'*enſemble* eſt l'union des parties d'un tout.

L'*enſemble* de l'univers eſt cette chaîne preſqu'entièrement cachée à nos yeux, de laquelle réſulte l'exiſtence harmonieuſe de tout ce dont nos ſens jouiſſent.

L'*enſemble* d'un tableau eſt l'union de toutes les parties de l'art d'imiter les objets; enchaînement connu des artiſtes créateurs, qui le font ſervir de baſe à leurs productions; riſſu myſtérieux, inviſible à la plupart des ſpectateurs, deſtinés à jouir ſeulement des beautés qui en réſultent.

L'*enſemble* de la compoſition dans un tableau d'hiſtoire eſt de deux eſpèces, comme la compoſition elle-même, & peut ſe diviſer par conſéquent en *enſemble pittoreſque* & en *enſemble poétique*.

Les acteurs d'une ſcène hiſtorique peuvent ſans doute être fixés dans les ouvrages des auteurs qui nous l'ont tranſmiſe. La forme du lieu où elle ſe paſſe peut auſſi ſe trouver très-exactement déterminée par leur récit; mais il n'en reſtera pas moins au choix de l'artiſte un nombre infini de combinaiſons que peuvent éprouver entr'eux les perſonnages eſſentiels & les objets décrits. C'eſt au peintre à créer cet *enſemble pittoreſque*, & je crois qu'on doit moins craindre de voir s'épuiſer la variété dans les compoſitions, que le talent d'embraſſer toutes les combinaiſons qui peuvent la produire.

Celle des combinaiſons poſſibles à laquelle on s'arrête, eſt donc dans un tableau ſon *enſemble pittoreſque*. Il eſt plus ou moins parfait, ſelon que l'on a plus ou moins réuſſi à rendre les groupes vraiſemblables, les attitudes juſtes, les fonds agréables, les draperies naturelles, les acceſſoires bien choiſis & bien diſpoſés.

L'*enſemble poétique* exige à ſon tour cet intérêt général, mais nuancé, que doivent prendre à un événement tous ceux qui y participent. L'eſprit, l'ame des ſpectateurs veulent être ſatisfaits, ainſi que leurs yeux. Ils veulent que les ſentimens dont l'artiſte a prétendu leur tranſmettre l'idée aient, dans les figures qu'il repréſente, une liaiſon, une conformité, une dépendance, enfin un *enſemble* qui exiſte dans la nature. Car, dans un événement qui occaſionne un concours de perſonnes de différens âges, de différentes conditions, de différens ſexes, le ſentiment qui réſulte du ſpectacle préſent, ſemblable à un fluide qui tourbillonne, perd de ſon action en s'éloignant de ſon centre : outre cela, il emprunte ſes apparences différentes de la force, de la foibleſſe, de la ſenſibilité, de l'éducation, qui ſont comme différens milieux par leſquels il circule.

Dans cette multitude d'obligations qu'impoſent les loix de l'*enſemble*, on juge bien que la couleur revendique ſes droits.

Son union, ſon accord, ſa dégradation inſenſible, forment ſon *enſemble* : le clair-obſcur compoſe le ſien des grouppes de lumière & d'ombre, & de l'enchaînement de ſes maſſes; mais ce ſujet mérite bien que l'on conſulte les articles qui ſont plus particullèrement deſtinés à les approfondir, ainſi je renverrai entr'autres, pour l'explication plus étendue de ce genre d'*enſemble*, au mot Harmonie, qui l'exprime.

La couleur a des tons, des proportions, des intervalles; il n'eſt donc pas étonnant que la peinture emprunte de la muſique le mot *harmonie*, qui exprime ſi bien l'effet que produiſent ces différens rapports; la muſique à ſon tour peut adopter le mot *coloris*, en nommant ainſi cette variété de ſtyle qui l'affranchit d'une monotonie à laquelle il ſemble qu'elle s'abandonne parmi nous.

Si je ne me ſuis arrêté qu'à des réflexions générales ſur le mot *enſemble*, on doit ſentir que je l'ai fait pour me conformer à l'idée que préſente ce terme. Cependant il devient d'une ſignification moins vague & plus connue, lorſqu'il s'applique au deſſin. C'eſt dans cette acception qu'il eſt plus communément employé par les artiſtes, & de cet uſage plus fréquent doit naturellement réſulter une idée plus nette & plus préciſe; auſſi n'eſt-il pas d'élève qui ne ſache ce qu'on entend par l'*enſemble* d'une figure, tandis que peut-être ſe trouveroit-il des artiſtes qui auroient peine à rendre compte de ce que ſignifient *enſemble poétique* & *enſemble pittoreſque*.

Cet uſage, plus ou moins fréquent des termes de ſciences & d'arts, eſt un des obſtacles les plus difficiles à vaincre pour parvenir à fixer les idées des hommes ſur leurs différentes connoiſſances. Les mots ſont-ils peu uſités? on ne connoît pas aſſez leur ſignification. Le deviennent-ils? bientôt ils le ſont trop. On les détourne, on en abuſe, au point qu'on ne ſauroit plus en faire l'uſage méthodique auquel ils ſont deſtinés.

Mais, ſans m'arrêter à citer des exemples trop

Digitized by Google

mes qui pratiquent les arts ou qui en ſont inſtruits. En effet, ſi l'on ſuit les idées & les diſcours des *enthouſiaſtes* dont j'ai parlé, & ſur-tout de ceux qui ſont abſolument comédiens à cet égard, on apperçoit qu'elles n'ont aucune ſuite, aucune gradation, & que les mots, les tours, les expreſſions, manquent d'exactitude ou ſont embarraſſés & toujours obſcurs.

La multiplicité des épithètes les rend diffus, comme les exclamations qu'ils prodiguent les rendent monotones. Au contraire, ce que l'on ſent & ce que l'on conçoit bien s'énonce toujours clairement, & toujours d'une manière nouvelle. Cette règle s'étend à la louange comme au raiſonnement. Ecoutez un homme véritablement épris & inſpiré par les perfections de l'objet qu'il aime, quelque *enthouſiaſmé* qu'il ſoit, il exprime clairement ſes différens tranſports; les expreſſions, les tours, les accens de ſon diſcours ſe varient comme ſes ſentimens; mais ils diſent toujours quelque choſe qu'on entend; il intéreſſe enfin & communique ſes impreſſions. Mais ſi vous appercevez que l'*enthouſiaſte* ſe répète, ſi vous le trouvez obſcur, alors, refroidi à ſon égard, vous concluez qu'il joue la paſſion, & vous ne vous trompez pas.

Si l'on obſerve plus particulierement encore les *enthouſiaſmes* joués qui deviennent ſi communs & ſi épidémiques parmi nous, que les hommes les plus ſages ont peine à ne s'en pas trouver quelquefois coupables, on y démêle pluſieurs nuances & pluſieurs motifs. Les uns n'ont deſſein que de faire dire qu'ils ont une ſenſibilité extraordinaire; ils s'efforcent de s'échauffer, ils s'échauffent enfin; mais la prétention de ſentir vivement & de s'exprimer d'une manière diſtinguée eſt trop facile à appercevoir pour qu'on s'y méprenne. Il en eſt enfin qui ont pour but plus ſecret une prédilection déterminée, & ils démaſquent, malgré eux, ce motif par les occaſions qu'ils amenent de louer ſans meſure les genres qu'ils affectionnent, ou de déprimer les artiſtes qui ne leur plaiſent pas.

Tous ces *enthouſiaſmes* faux ſont plus contraires aux arts que la froideur & l'indifférence. Ils font regarder injuſtement comme peu ſenſibles ceux qui ne ſont émus qu'autant que les objets le méritent, & qui ne parlent qu'avec franchiſe d'après leurs impreſſions, qu'ils donnent pour ce qu'elles ſont, ſans tyranniſer ceux qui n'en ont pas de ſemblables.

Le véritable *enthouſiaſme*, que les beaux ouvrages, les louanges conſacrées à leurs auteurs, la belle nature, lorſqu'elle ſe rencontre, excitent dans l'ame de ceux qui pratiquent les arts ou qui les aiment, eſt un heureux don, agréable à la fois & utile à ceux qui l'exercent & à ceux qui le cauſent.

Mais dans les arts, il a malheureuſement produit, comme dans la religion, l'hypocriſie, & l'hypocriſie s'y eſt montrée plus d'une fois, pour les objets les moins importans, ſous les traits du fanatiſme & de l'intolérance. (*Article de* M. WATELET.)

ÉP

EPISODE (ſubſt. maſc.). Ce mot appartient proprement à la théorie de la tragédie & du poëme épique, & il déſigne toute action qui, dans ces poemes, eſt liée à l'action principale, mais qui pourroit s'en détacher, & qui ne lui appartient pas eſſentiellement. Il a paſſé du langage de la poéſie dans celui des arts, & il y eſt employé dans le même ſens; mais les amateurs en font plus d'uſage que les artiſtes. Cette expreſſion ſemble pourtant néceſſaire à la théorie de l'art, & elle n'eſt pas ſynonyme du mot *acceſſoires*. On entend plus particulièrement par les *acceſſoires*, des repréſentations d'objets inanimés qui ſervent à décorer la ſcène, à en marquer le lieu, à en fixer le temps (*Voyez l'article* ACCESSOIRES); & par *épiſodes*, des repréſentations d'objets animés, des figures ou des grouppes qui ſont liés au ſujet principal, mais qu'on peut en détacher ſans détruire ce ſujet. Par exemple, dans le tableau de la prédication de Saint Paul par le Sueur, le jeune homme qui ſouffle le feu pour brûler les livres qui ont été apportés ſur la place, eſt une figure *épiſodique*, & le ſujet pourroit ſubſiſter ſans elle, puiſque le peintre auroit pu prendre le moment où le feu auroit été ſuffiſamment allumé; mais quoique cette figure ne ſoit pas abſolument néceſſaire à l'action, elle n'y eſt pas inutile, puiſqu'elle contribue à marquer le zèle avec lequel on obéiſſoit à la prédication de l'apôtre.

Souvent le peintre introduit des *épiſodes* pour lier les grouppes, pour étendre les maſſes d'ombres & de lumières, pour orner, pour enrichir ſon ſujet: toutes ces intentions ſont louables, & s'il parvient à les remplir, il a réuſſi dans la partie qu'on peut appeller d'apparat & de décoration; mais s'il aſpire à la gloire de réuſſir dans la partie du génie, qui ſeule conſtitue le grand artiſte, il faut que toutes ces richeſſes, qu'il ajoute à ſon ſujet, contribuent encore à en fortifier l'expreſſion, & qu'on ne puiſſe en retrancher aucune ſans affoiblir l'effet que ſon tableau doit produire ſur l'ame des ſpectateurs.

Il eſt de l'eſſence de l'*épiſode* de n'être pas abſolument néceſſaire à l'action principale; mais il eſt défectueux, s'il n'y eſt pas lié, s'il eſt d'une expreſſion qui la contrarie, s'il eſt bas lorſqu'elle eſt noble, s'il eſt ridicule lorſqu'elle eſt grave, s'il eſt comique lorſqu'elle eſt attendriſſante, &c.

Comme il y a des poëmes épiſodiques, il y a des tableaux qui pourroient mériter le même

titre : tels ſont ceux qui n'offrent pas une action néceſſaire bien marquée, mais un concours d'*épiſodes* ou d'actions qui ſont au choix du peintre ; telles ſont les repréſentations d'une caravanne, d'un marché, d'une place publique.

Il y a même des ſujets qui ſont en même temps hiſtoriques & *épiſodiques*. Tel eſt celui de la manne donnée aux Iſraélites dans le deſert. Le ſujet n'offre néceſſairement que la figure de Moyſe obtenant par ſes prières une aſſiſtance miraculeuſe, & un peuple affamé qui recueille la manne. Les différentes actions des Iſraélites, dans cette circonſtance, ſont au choix du peintre: on peut voir, à l'article EXPRESSION, que le Pouſſin a fait ce choix en homme de génie, & que tous les *épiſodes* qu'il a raſſemblés concourent à augmenter l'intérêt du ſujet.

Le déluge univerſel eſt auſſi un ſujet épiſodique. Une inondation totale, l'arche portée ſur les eaux, des hommes & des animaux qui ſe noyent, voilà ce qui eſt offert par l'écriture : toutes les actions des infortunés, victimes de la vengeance céleſte, ſont *épiſodiques* & au choix du peintre. Le Pouſſin eſt, de tous les artiſtes qui ont traité ce ſujet, celui qui a le moins multiplié les *épiſodes*, & qui en même temps l'a rendu de la manière la plus ſublime. (*Article de M.* LEVESQUE.)

EPREUVE (ſubſt. fém.). Ce mot répond à celui d'eſſai. Un graveur, à meſure qu'il avance ſa planche, en fait tirer des eſſais par l'imprimeur en taille-douce, pour voir l'effet que le travail qu'il a fait ſur le cuivre produit ſur le papier. Ce ſont ces eſſais qu'on nomme *épreuves*. Quand le travail tracé ſur le vernis dont on couvre d'abord le cuivre a été mordu par l'eau-forte, on en fait ordinairement tirer quelques eſſais qui ſe nomment *épreuves de l'eau-forte*. Quand enſuite le graveur a entièrement ébauché ſa planche, & qu'il y a établi preſque tous les travaux qu'il ſe propoſe d'y mettre, mais ſans leur avoir donné la vigueur & l'accord qu'ils doivent avoir dans le fini, il fait encore tirer d'autres eſſais qu'il appelle *premières épreuves*, & pour déſigner le point où il en eſt de ſon travail, il dit qu'il en eſt aux *premières épreuves*. Quelquefois le graveur qui ſe charge de faire une eſtampe & l'entrepreneur qui la lui demande ſtipulent que le prix du travail ſera partagé en trois payemens égaux, dont le premier ſera dû après l'*eau-forte*, le ſecond aux *premières épreuves*, & le troiſième au fini. Quand la planche doit être conſidérable, comme le travail de la gravure eſt fort long, il ſe fait ordinairement quelque convention à-peu-près ſemblable.

Cependant, comme chaque artiſte a ſa manière d'opérer, on ne peut guère déterminer par ces expreſſions *épreuves de l'eau-forte*, *premières épreuves*, à quel point en eſt l'ouvrage, puiſque les uns établiſſent une grande partie des travaux à l'eau-forte, & que les autres réſervent preſque tout le travail pour le burin. D'ailleurs quelques-uns, sûrs de leur effet, avancent conſidérablement l'ouvrage avant de faire tirer les premières *épreuves*, & d'autres, plus timides ou plus impatiens de voir leur travail ſur le papier, font tirer des *épreuves* lorſqu'ils n'ont encore fait qu'une très-foible ébauche. Il y a des graveurs qui conduiſent à-la-fois toutes les parties de leur planche, & y établiſſent l'accord dans un ton plus foible que celui qu'ils donnent au fini ; il y en a d'autres qui terminent preſqu'entièrement un grand nombre de parties, & les approchent le plus qu'il leur eſt poſſible du ton qu'elles doivent avoir, réſervant pour la fin quelques autres parties, comme les têtes, les mains, quelques parties d'étoffes brillantes ou de métaux : c'eſt la pratique de quelques graveurs de portraits. On ne peut ni approuver ni condamner excluſivement aucun de ces procédés. C'eſt d'après l'ouvrage fait qu'on doit juger l'artiſte.

Le nom d'*épreuves* ſe donne par extenſion à toutes les eſtampes, lorſqu'on les conſidère comme le produit d'une planche gravée. Dans cette nouvelle acception, le terme de *premières épreuves* ne ſignifie plus de premiers eſſais, mais il déſigne les premières eſtampes qu'on a tirées de la planche terminée. On dit, *j'ai une des premières épreuves de la famille de Darius*. On dit auſſi une *bonne* ou une *mauvaiſe épreuve*, pour ſignifier une eſtampe qui a été tirée lorſque la planche étoit encore fraîche ou lorſqu'elle étoit déjà fatiguée. Une *épreuve* eſt *boueuſe* quand la planche a été mal eſſuyée, qu'il y eſt reſté trop de noir, & que les travaux ont été confondus. Elle eſt *nette & brillante* quand la planche a été bien encrée & bien eſſuyée, en ſorte que tous les travaux ſont bien diſtincts, & que chaque taille eſt reſtée ſuffiſamment nourrie de noir. Elle eſt *griſe* quand la planche commence à s'uſer. Elle eſt *neigeuſe* quand les travaux de la planche, étant en partie uſés, ne reçoivent plus le noir dans leur continuité, en ſorte que les tailles ſont interrompues par des taches blanchâtres. Ces défauts peuvent auſſi quelquefois provenir de la maladreſſe de l'imprimeur, ou du travail du graveur.

Quoique l'airain, ou cuivre rouge, qui forme la planche gravée n'éprouve que des frottemens très-doux de la main de l'imprimeur, la gravure ſe fatigue & s'uſe par ce frottement plus vîte qu'on ne le penſeroit ſi l'on n'en avoit pas l'expérience. Sa durée dépend en partie du travail de l'artiſte, en partie de la fermeté du cuivre, & en partie de l'adreſſe de l'imprimeur.

Des amateurs qui ſe défioient de leurs lumières, foibleſſe peu commune entre les amateurs,

teurs, crurent que le plus sûr moyen d'avoir de bonnes *épreuves* étoit de s'en procurer une de celles que l'artiſte avoit fait tirer avant de faire graver l'inſcription qui indique le ſujet, &c. c'eſt ce qu'on appelle *épreuve avant la lettre.* Comme le graveur ne faiſoit tirer de ces *épreuves* que pour ſe bien aſſurer que ſon travail étoit abſolument terminé, elles étoient en fort petit nombre, & la rareté en augmentoit la valeur idéale. Car d'ailleurs il étoit poſſible qu'aucune de ces *épreuves* ne valût quelques-unes de celles qui étoient tirées dans la ſuite avec la lettre. Il pouvoit très-bien arriver que l'imprimeur, même ſans ſavoir comment, eût mis plus d'adreſſe à encrer & eſſayer ſa planche la centième fois que la première, & que la centième *épreuve* fût la plus belle : car il y a une ſorte de haſard qui préſide au tirage des eſtampes, & quand le cuivre eſt bon, une planche peut tirer pluſieurs centaines d'*épreuves* d'une égale beauté.

Mais les amateurs, au lieu de faire cette réflexion, s'obſtinèrent à rechercher les *épreuves* dont la primauté & la rareté ſembloient aſſurées par l'abſence de la lettre. Tous voulurent en avoir, & les graveurs, les marchands, trouvèrent un moyen facile de les contenter; ce fut de faire tirer cent, deux cents, trois cents *épreuves*, & même davantage, avant de faire graver la lettre. Que ces *épreuves* ſoient belles ou médiocres, peu importe : elles ſont avant la lettre, & l'amateur eſt content. Le marchand l'eſt encore davantage, parce qu'il retire promptement de trois cents *épreuves* avant la lettre, plus que ne lui auroit procuré plus lentement le double avec la lettre. On a auſſi l'adreſſe d'en cacher un certain nombre, & de ne les livrer à l'avidité des amateurs que lorſqu'elles ont acquis une valeur nouvelle par leur prétendue rareté.

L'avarice de Rembrandt lui avoit inſpiré une autre charlatanerie; c'étoit de faire quelques changemens à la planche après en avoir fait tirer un certain nombre d'*épreuves*, & même d'y donner un effet différent quand elle étoit preſqu'uſée. On vouloit avoir l'*épreuve* avant le changement, celle avec le changement, celle avec l'effet nouveau. On imite cette charlatanerie à moins de frais, tantôt en laiſſant d'abord ſubſiſter une faute dans l'inſcription & la faiſant enſuite corriger; tantôt en faiſant tirer des *épreuves* avant que quelque faux trait de la marge ſoit effacé, & faiſant enſuite polir cette marge. Quelquefois ces accidens ne ſont pas prévus; mais la cupidité mercantile ſait en tirer parti, car c'eſt un ſujet d'émulation entre les amateurs de ſe procurer une *épreuve* avec ce qu'ils appellent la *remarque*.

Quoique ces manœuvres ſoient étrangères aux arts conſidérés en eux-mêmes, & qu'elles en faſſent la honte, elles doivent cependant trouver place dans le dictionnaire des arts, & y être appréciées. (*Article de M.* Levesque.)

ÉQ

ÉQUESTRE (adj.) On dit en ſculpture une Statua Equestra pour ſignifier une ſtatue repréſentant un homme à cheval.

Pline attribue aux Grecs l'origine des *ſtatues équeſtres* : elles étoient élevées en l'honneur des cavaliers qui avoient remporté la victoire dans les jeux ſacrés. Les Romains ne tardèrent pas à adopter ce genre de *ſtatues* : ils en élevèrent une à Clélie, ou, ſuivant un auteur dont Pline rapporte l'opinion, à la fille du Conſul Valerius Publicola. Que la figure de cette ſtatue ait été celle de Clélie ou celle de Valérie, elle doit avoir été érigée dans la ſoixante-huitième olympiade, 507 ans avant notre ère, & par conſéquent dans un temps antérieur aux beaux jours de l'art, puiſque la ſculpture commença ſur-tout à fleurir avec Phidias du temps de Périclès, vers la quatre-vingt-troiſième olympiade. Il faut ajouter que l'époque où commença la gloire de l'art chez les Grecs doit être bien antérieure à celle où il fleurit en Italie.

Les *ſtatues équeſtres* ont toujours été miſes au nombre des ouvrages les plus importans en ſculpture, & par leur proportion qui eſt ordinairement coloſſale, & parce qu'étant deſtinées par l'âge où elles ſont faites à conſacrer aux âges futurs la mémoire & les traits de perſonnes très-célèbres, elles paroiſſent en même temps deſtinées à réunir l'admiration de la poſtérité pour le héros & pour l'artiſte.

Quoique les anciens aient fait un grand nombre de *ſtatues équeſtres*, il ne reſte qu'un petit nombre de chevaux antiques en ſculpture, & que deux *ſtatues équeſtres*, celle de Nonnius Balbus, & celle de Marc-Aurèle, qui eſt d'un temps où l'art commençoit à dégénérer. Peut-être cette perte ne doit-elle pas exciter des regrets fort vifs; car il ne ſemble pas bien prouvé que les anciens ſculpteurs aient eu pour l'imitation des chevaux, & des animaux en général, les mêmes talens que pour celle de la figure humaine. L'art de bien repréſenter des chevaux exige de grandes études; mais l'homme étoit l'objet conſtant de l'étude des anciens artiſtes, & peut-être négligeoient-ils un peu trop le reſte de la nature. On pourroit croire que, regardant l'homme comme le vrai modèle de la beauté, ils auroient craint de ſe diſtraire par une étude approfondie de tout autre modèle. Cette idée offre aſſez de grandeur pour n'avoir pas été indigne d'eux.

Les modernes, perſuadés que les anciens avoient eu dans l'art tous les genres de ſuccès,

parce qu'ils avoient parfaitement réuſſi dans la repréſentation de l'homme, ſont convenus d'admirer tous les chevaux antiques que le temps avoit épargnés. Les chevaux de Saint-Marc, malgré leurs têtes ignobles, le vice de leur encolure & celui de leur pas, qui, au jugement d'un artiſte dont on doit admettre la déciſion dans cette partie de l'art, eſt faux & impoſſible, ont été attribués par les uns à Lyſippe, & par d'autres à Zénodore; ceux de Monte-Cavallo à Phidias & à Praxitèle; les centaures de la Ville-Borghèſe, ceux du palais Furietti, n'ont guère reçu moins d'éloges. Mais ſur-tout le cheval de la *ſtatue équeſtre* de Marc-Aurèle a réuni l'admiration des amateurs & même des artiſtes, qui long-temps ont négligé l'étude de la nature pour celle de cette antique défectueuſe.

Mengs témoigne que les Italiens modernes ont eu peu de ſuccès dans la repréſentation des chevaux en ſculpture. A Paris, on peut voir le cheval de Henri IV ſur le pont-neuf, & celui de Louis XIII à la place Royale, qui ſont des ouvrages de deux célèbres ſculpteurs Italiens, Jean de Bologne & Daniel de Volterre : ces ouvrages confirment l'aſſertion de Mengs. Si, dans la patrie moderne des arts, des artiſtes d'ailleurs très-diſtingués ont eu peu de ſuccès dans cette partie, on peut attribuer leur malheur à la préférence qu'ils ont donnée aux chevaux antiques, & ſur-tout à celui de Marc-Aurèle, ſur la nature.

Ce cheval, moulé à Rome ſur le bronze antique, fut apporté à Fontainebleau du tems de François I. Il le fut de nouveau à Paris ſous le règne de Louis XIV, & placé dans une cour du Palais-Royal. Perrault nous apprend que cet ouvrage fut très-négligé dès qu'il ne fut plus néceſſaire d'aller à Rome pour le voir. On trouva que l'Empereur Marc-Aurele ſembloit monter une jument poulinière; on trouva que le cheval levoit la jambe de devant beaucoup plus haut qu'il ne le pouvoit, & qu'il ſembloit avoir l'encolure démiſe. On reconnut enfin tous les défauts ſur leſquels on avoit fermé les yeux à Rome. On laiſſa périr le plâtre du Palais-Royal, comme avoit déja péri celui de Fontainebleau.

Ainſi quand les ſculpteurs François eurent des chevaux à faire, ils ne purent prendre pour modèle le cheval de Marc-Aurèle ni les autres chevaux antiques qu'ils n'avoient pas ſous les yeux, & dont ils n'avoient conſervé, depuis leur retour de Rome, qu'un confus ſouvenir; ils furent donc obligés d'étudier la nature. Auſſi peut-on dire que c'eſt à des François que la ſculpture doit les plus beaux chevaux qu'elle ait produits, ceux des deux frères de Marſy, aux bains d'Apollon dans le parc de Verſailles, ceux des Tuileries par les deux frères Coyſevox, celui de Girardon à la place Vendôme, celui de la place de Louis XV, par Bouchardon; précieux chef-d'œuvre de l'art, quoique des accidens arrivés à la fonte n'ayent pas permis de laiſſer ſubſiſter toutes les fineſſes qu'offroit le modèle. Quand la Suède, le Dannemarck, la Ruſſie voulurent conſacrer par des ſtatues *équeſtres* la mémoire de leurs plus grands Souverains, ces nations appellerent de Paris, MM. Larcheveſque, Saly, Falconet.

Quoique les beaux chevaux faits par les modernes doivent ouvrir les yeux ſur les défauts du cheval antique de Marc-Aurèle, cependant les éloges qu'il a reçus ſeroient capables d'engager de jeunes artiſtes à le prendre ſur tout pour objet de leur étude, & cette étude pourroit leur laiſſer des impreſſions dangereuſes, s'il leur arrivoit dans la ſuite d'avoir à faire des chevaux. Pourquoi ne donneroient-ils pas dans un piège où ſe ſont laiſſé prendre tant de grands maîtres de l'Italie? Nous ne croyons donc pas inutile de rapporter ici les principales obſervations de M. Falconet ſur cette antique.

Pendant que ce célèbre ſculpteur s'occupoit à Péterſbourg des études de la *ſtatue équeſtre* de Pierre le-Grand, il fit venir de Rome pour ſon inſtruction, la tête, les cuiſſes & les jambes du cheval de Marc-Aurèle, moulées ſur un beau plâtre de l'Académie, qui l'avoit été lui-même ſur le bronze original. C'étoit un maître qu'il avoit cru mander; mais en voyant ces parties capitales, il reconnut qu'il n'avoit pas de leçons à en recevoir.

Quoique l'original, doré autrefois en entier, & en partie dédoré par le tems, faſſe, comme on l'aſſure, une illuſion ſéduiſante au capitole, parceque l'éclat de la dorure, & les taches des parties qui l'ont perdue empêchent de bien lire les détails, on peut dire que la tête en plâtre, expoſée à la même hauteur dans l'attelier de M. Falconet à Péterſbourg, ne pouvoit cauſer la moindre illuſion mêmes aux plus ignorans. Je me reſſouviens que lorſque j'entrai pour la première fois dans cet attelier, je ne fus au premier coup d'œil, ſi j'appercevois une tête de rhinocéros ou de vache; l'idée d'une tête de cheval fut la derniere qui s'offrit à ma penſée. M. Diderot éprouva à peu près la même impreſſion.

Il eſt peut être bon d'avertir les perſonnes qui ne connoiſſent pas les procédés des arts, qu'il n'en eſt pas d'un plâtre moulé ſur une ſtatue, ou même ſurmoulé, comme de la copie d'un tableau. La copie peut être infidelle; mais le plâtre eſt l'original lui-même, & l'on y perd tout au plus quelques fineſſes. Mais ſuivons les obſervations de l'artiſte.

La grace ne manque pas moins dans le cheval de Marc-Aurèle, que les bonnes proportions & les belles formes. On n'a pas même la reſſource de dire que le ſtatuaire antique ait négligé les agrémens qu'il auroit pu donner à ſa figure vue

Digitized by Google

de près pour en mieux aſſurer l'effet dans l'éloignement. » Elle n'eſt pas travaillée dans les » régles de l'optique. La touche & la ſaillie » des yeux ſont au-deſſous du naturel pour leur » froideur. Les narines ſont un cercle ſans » mouvement & ſans reſpiration. Les plis formés par l'ouverture de la bouche ſont arrangés comme on voit les brins d'oſier dans le » tiſſu d'une corbeille. Ceux du cou, au-deſſous de la ganache, ſont ronds, froids, ſans » inégalité, ſans reſſort, ſans ce frémiſſement, » cette criſpation de la peau que ſes plis occaſionnent toujours. Il ſemble voir une douzaine de baguettes arrangées ſymmétriquement les unes après les autres. «

En vain on ſoutiendroit que la tête fait bien en place. La forme en eſt déſagréable de quelque côté, & à quelque diſtance qu'on la regarde; elle ne reſſemble en rien aux belles têtes de chevaux naturels, & c'eſt en cherchant à l'imiter que Raphaël & le Pouſſin ont fait de mauvaiſes têtes de chevaux.

» L'allure du cheval de Marc-Aurèle eſt le » pas. La poſition des jambes de derrière y eſt » conforme : la droite eſt convenablement » éloignée du corps, & la gauche eſt fort » avancée ſous le ventre; la pince eſt déjà » poſée; (c'eſt un défaut qui fait nommer un » cheval *rampin*.) Enfin le pied ne peut plus » changer de place qu'en ſe levant pour avancer un pas. Tout va preſque bien juſques-là: » mais comme il faut une harmonie, une correſpondance des mouvemens qui ſe croiſent, » le pas de la jambe gauche de devant, qui » ſoutient l'avant-main, doit dans cet inſtant » être ſous le ventre, & décrire une ligne » oblique qui forme, avec la perpendiculaire » priſe au haut de la jambe, un angle au moins » de quinze degrés. C'eſt ce qui ne ſe trouve » pas obſervé dans le cheval en queſtion : » l'angle que forme la ligne de ſa jambe avec » la perpendiculaire n'eſt au plus que de quatre » à cinq degrés. Voyons l'autre jambe de devant. Dans le pas, le ſabot de la jambe qui » marche ne s'élève qu'à la moitié du canon » de l'autre. Ici, le ſabot de la jambe levée » eſt à la hauteur du genou de celle qui poſe. » Le mouvement outré de l'un de ces membres & l'inaction de l'autre, font une diſcordance entre eux par comparaiſon avec » l'action du train de derrière. Ne voyez-vous » pas que, par ce moyen, le cheval va au » grand pas des jambes de derrière, & que, » de celles de devant il ne fait que piaffer? » Ne voyez-vous pas auſſi que Pietre de Cortone, & tant d'autres, y ont regardé trop » légèrement? Comment n'a-t-on pas vu ces » deux actions auſſi impoſſibles à faire enſemble à un cheval, qu'à tout autre quadrupede *vivant*? Voilà au moins ce qu'il auroit » fallu appercevoir avant que de dire à ce » cheval : *Avance donc? ne fais-tu pas que » tu es vivant?* (mot qu'on attribue à Pietre » de Cortone.) Je le défie d'avancer, puiſque » l'uſage qu'il fait de ſes jambes de devant » contrarie & arrête ce que font celles de » derrière. «

La partie la plus eſſentielle des obſervations de M. Falconet eſt celle où il donne le parallèle des proportions du cheval de Marc-Aurèle avec celles du beau naturel, parce que cette comparaiſon peut devenir fort utile aux artiſtes qui veulent étudier les chevaux. Ils doivent trouver avec plaiſir les proportions d'un beau cheval priſes par un artiſte qui en a lui-même exécuté un fort beau.

» La tête du cheval de Marc-Aurèle, dit M. » Falconet, a deux pieds onze pouces : je l'ai » diviſée en quatre parties. J'ai fait la même » diviſion ſur la tête d'un beau cheval naturel, » & j'ai pris ainſi les principales meſures & du » beau naturel & du cheval antique; je n'en » garantis pas la juſteſſe à deux ou trois minutes près. Si l'on croit que, n'ayant pas vu » le bronze, il ne m'a pas été poſſible d'en » ſavoir les proportions, je prie ceux qui » ſeront à portée de s'en aſſurer, de vouloir bien » vérifier celles-ci, & de me rectifier où j'aurois commis de fortes erreurs.

Le cheval de Marc-Aurèle.	*Le beau naturel.*
» Largeur du cou à la hauteur du menton, 4 parties.....	2 parties 5 minutes.
» Groſſeur du cou vers la ganache, 2 parties 1 minute.....	1 partie 3 minutes.
» Largeur des épaules 4 parties 2 minutes...	2 parties 9 minutes.
» De la naiſſance des reins à celle du fourreau, 5 parties.....	3 parties 5 minutes.
» Du milieu des reins au milieu du ventre, 5 parties.....	4 parties.
» D'un côté du ventre à l'autre, 5 parties 8 minutes.....	4 parties.
» Depuis le poitrail juſqu'aux feſſes, 12 parties 6 minutes.....	10 parties.
» Le bras levé, depuis la pointe du coude juſqu'au devant du genou, 4 parties 4 minutes...	3 parties 6 minutes.
» La jambe du même bras, depuis le deſſous du genou juſqu'à la pointe du ſabot, 4 par-	

Le cheval de Marc-Aurèle.	*Le beau naturel.*
» ties 2 minutes.....	3 parties.
» Largeur des hanches, » 5 parties.....	3 parties 5 minutes.
» Largeur extérieure du » milieu des cuisses, 5 » parties 5 minutes....	3 parties 5 minutes.
» Depuis le dessous du » poitrail jusqu'au som- » met de la tête, 9 par- » ties 2 minutes.....	7 parties 6 minutes.
» Depuis le grasser (la » rotule) de la cuisse qui » recule, jusqu'au coude » de la jambe de devant » qui lève, 7 parties 8 » minutes.....	5 parties 5 ou 6 minutes dans la même position.

» La cuisse droite, qui est fort allongée hors » du corps, doit être applatie sur le côté dans » cette position. Celle du cheval antique est » très-gonflée; elle l'est même beaucoup plus » que la gauche, qui est entièrement rentrée » sous le ventre & ployée.

» Les pointes des jarrets sont écartées l'une » de l'autre d'environ deux parties dans le » cheval antique. Un cheval naturel qui va » le pas les a serrées, & tout au plus à trois » ou 4 pouces de distance.

» Ce cheval a six sabots de distance entre » le pied gauche de derrière qui porte sur la » pince, & le pied de la jambe du même côté » qui porte entièrement. Cette jambe n'a que » quatre degrés d'inclinaison; elle devroit faire » au moins avec la perpendiculaire un angle » de quinze degrés : mais quand elle le feroit, » les pieds de ces deux jambes seroient encore » beaucoup trop éloignés, parce que le corps » du cheval est trop long d'environ une demi- » tête.

» Les pieds de derrière ont du milieu de l'un » au milieu de l'autre quatre parties six minutes, » ce qui suppose l'animal estropié ou ses os » brisés, sans quoi il ne peut faire un tel écar- » tement de côté. Ceux de devant, s'ils étoient » tous deux posés, auroient trois parties; un » cheval naturel n'a qu'environ un sabot de » distance entre les deux.

» La jambe de devant qui pose, vue de face, » est perpendiculaire; elle devroit rentrer par le » bas au moins de six degrés.

» La proportion de ce cheval est fort extraor- » dinaire : la longueur de son corps est de neuf » pieds. Je remets cette mesure sur l'échelle d'un » cheval naturel de cinq pieds, & je trouve » que depuis le dessous du poitrail jusqu'au » sommet de la tête, il est plus court de six » pouces que le beau naturel : ces six pouces » en font neuf à dix dans le bronze. Ainsi le » corps est trop long de neuf à dix pouces, » ou le cou est trop court de cette même » mesure.

» Nous allons voir, par le témoignage im- » primé de M. Saly, que le cheval de Marc- » Aurèle est loin d'être un beau cheval. Cet » artiste distingué n'est plus; mais il nous a » laissé, outre ses ouvrages, deux brochures » qui font ensemble 99 pages. Il les a faites » pour rendre raison de la statue de Frédéric V, » érigée à Copenhague; comme il a eu prin- » cipalement pour objet dans ces deux écrits » son propre ouvrage & le beau naturel, je dois » regarder comme une règle de l'art les prin- » cipes sur lesquels il a travaillé.

» *Regardez*, dit-il, *un cheval en dessous*, » *vous verrez son encolure étroite & affilée en* » *comparaison des ganaches*. Cela est vrai.

» Regardez le cheval de Marc-Aurèle en » dessous, vous verrez son encolure plus large » de quatre pouces & demi que les ganaches.

» *Il n'y a que dans le cas de l'arrêt, ou* » *dans celui où un cheval a le défaut de battre* » *à la main & de donner des coups de tête,* » *que son cou & sa tête se portent en arrière,* » *& que le genou levé se trouve plus avant;* » *mais ce sont des accidens momentanés ou* » *des défauts dans les chevaux qu'il faut bien* » *se garder d'imiter dans un monument de la* » *nature de celui dont il est question*. Cela est » vrai.

» Le cheval de Marc-Aurèle, qui a la tête » & le cou successivement en arrière, n'est » point dans le cas de l'arrêt; il a donc le » défaut de battre à la main & de donner des » coups de tête. Son genou levé se trouve de » beaucoup plus avant que sa tête; ainsi M. » Saly juge qu'à cet égard encore ce cheval a » des défauts qu'on doit bien se garder d'i- » miter dans un monument de cette nature.

» *La jambe tendue de derrière fait, par sa* » *tension, entrer dans la partie charnue du* » *grasset l'os de la rotule à laquelle la peau est* » *adhérente, & produit un creux au lieu de la* » *saillie que forme cet os lorsque la jambe est* » *ployée*. Cela peut être vrai.

» La jambe tendue de derrière l'est plus au » cheval de Marc-Aurèle qu'elle ne l'est à » celui de Frédéric V. Cependant toute la partie » du grasset, loin d'être rentrée, est beaucoup » plus en saillie qu'à aucune autre statue de » cheval que l'on connoisse. Ainsi, selon M. » Saly, l'artiste auteur de ce cheval ne con- » noissoit ni la vérité des mouvemens ni l'ostéo- » logie du cheval.

» *Lorsqu'un cheval lève une jambe de der-* » *rière, cette jambe, à l'endroit du jarret, se* » *rapproche de l'autre, sans que le pied sorte*

Digitized by Google

» *de la trace de celui de devant. Ce rapprochement eſt ſi fort, que la partie de devant dudit jarret ſe trouve preſque à l'à plomb du milieu du corps de l'animal.* Cela eſt vrai.

» Lorſque le jarret levé du cheval que nous » examinons ſe rapproche de l'autre, il en eſt » écarté d'environ un pied & demi, d'où l'on » voit qu'il s'en faut que le pied de cette même » jambe de derrière ſoit ſur la trace de celui » de devant.

» *Quelque relevé & précipité que ſoit le pas* » *d'un cheval, il s'en faut toujours de beau-* » *coup que le bras ſoit placé horizontalement.* » Cela eſt vrai.

» Le bras de la jambe levée du cheval de » Marc-Aurèle eſt placé pour le moins hori- » zontalement. Ce bras ainſi relevé excède » donc de beaucoup le mouvement naturel, » & c'eſt donc un grand défaut.

» M. Saly fournit encore beaucoup d'autres » objets de comparaiſon qui ſont tous au dé- » ſavantage du cheval antique. Je m'en tiens » à ce qu'on vient de voir, & qui me paroît » ſuffiſant pour démontrer combien ce cheval » eſt loin de mériter l'admiration des connoiſ- » ſeurs.

» Si, comme la plupart de nos artiſtes le » ſavent & en conviennent, le cheval de Marc- » Aurèle eſt du même genre que ceux de Saint- » Marc & ceux de Monte-Cavallo, il eſt mé- » diocre : aucun vrai connoiſſeur, excepté les » propriétaires, n'a jamais mis au rang des beaux » ouvrages de ſculpture ces derniers chevaux.

» Si, comme en en convient encore, le » cheval de Marc-Aurèle a un trop gros ventre, » une trop groſſe encolure, &c. il eſt donc » mal enſemble & d'une mauvaiſe proportion. » Cependant, afin de pouvoir juger ſi la diſ- » poſition de ce ventre eſt un défaut tolérable, » donnons-en la forme & la meſure à-peu-près.

» On a vu que, dans un cheval bien pro- » portionné, l'extrémité inférieure du ventre, » meſure priſe du deſſus des reins, revient à » la longueur de la tête; que dans celui du » capitole, cette meſure priſe au même endroit » porte environ un pied de plus que la tête, » qui a deux pieds dix pouces de long; ce » qui préſente ce gros & large ventre ſur une » ligne très-courbe, & ſurbaiſſée de trois pou- » ces au moins dans ſon milieu de la ligne » horizontale, tandis que dans un cheval na- » turel d'environ ſix pieds de long, & qui n'a » pas un ventre de vache, cette ligne, dont » la courbure eſt imperceptible, vient en s'in- » clinant de cinq à ſix pouces depuis les parties » naturelles juſqu'au deſſous du poitrail; in- » clinaiſon qui devroit produire au moins huit » pouces dans celui-ci, ce qui lui ſauveroit une » énorme défectuoſité. Cette défectuoſité peut » auſſi provenir en partie de la meſure des » jambes, qui me paroiſſent, en meſurant le » beau naturel, avoir quelques diſproportions » relatives entre-elles.

» Je ſais au reſte que le compas ſeroit un juge » des plus récuſables dans un ouvrage qui ſe- » roit d'ailleurs ſublime : le Gladiateur, l'A- » pollon, & tel autre chef-d'œuvre en ſeroient » indignés; mais ici nous devons l'admettre. » Ainſi, en joignant ces défauts à beaucoup » d'autres qui ne ſont ni compenſés ni effacés » par d'aſſez grandes beautés dans cet ouvrage, » il réſulte aſſurément que ceux qui l'ont re- » gardé comme un chef-d'œuvre ne l'ont pas » connu, ou ne connoiſſoient pas un beau che- » val, ou avoient ſur les yeux le voile de la » prévention. S'ils eûſſent été plus éclairés ou » moins prévenus, ils n'auroient pas gliſſé ſur » tant de défauts, joints à la diſpropotion ex- » traordinaire de ce ventre.

» Faut-il avoir de grandes connoiſſances pour » n'être pas un peu choqué de l'étude fauſſe » de la croupe & de celle des cuiſſes du cheval » de Marc-Aurèle? Je veux que l'enſemble » général de cette croupe ne ſoit pas d'une » bien mauvaiſe forme; les détails & la froi- » deur des cuiſſes (je les ai ſous les yeux) » ſont trop éloignés du naturel pour qu'on puiſſe » s'empêcher de ſourire un peu quand on entend » appeller cela un chef-d'œuvre.

» J'ai une copie généralement exacte & bien » meſurée de la ſtatue de Marc-Aurèle. Comme » ce n'eſt pas des fineſſes de détail qui ſouvent » diſtinguent un original qu'il eſt ici queſtion, » mais de l'enſemble, des formes & du mou- » vement, je crois qu'avec les parties originales » qui ſont ſous mes yeux, & que je compare » à ce petit modèle, je connois le cheval an- » tique autant que peuvent le connoître ceux » qui le voient au capitole. Enfin cette copie » achève de m'apprendre que le cavalier, du- » quel on parle peu, eſt beau pour un ouvrage » fait dans un temps où la ſculpture ne pro- » duiſoit plus ni des Laocoons, ni des Gladia- » teurs, & que le cheval qui occupe davan- » tage tous ceux qui en raiſonnent, eſt bien » inférieur au cavalier.

» Quelques perſonnes diſent que l'exceſſive » largeur du ventre de ce cheval provient d'un » accident, & que ſon dos ayant fléchi, les » flancs plièrent & s'élargirent. On ne fait pas » attention que ce dos eſt aujourd'hui dans la » forme & à la place qu'il a été fondu, & que » ſi le marteau l'eût remis où il eſt, il n'auroit » pu y venir ſans que les flancs ne repriſſent » auſſi la leur. Quels que ſoient le mélange & » la qualité du métal de cette ſtatue, le bronze » auroit caſſé par l'accident que l'on ſuppoſe, » ou par la prétendue reſtauration dont on parle, » comme s'il s'agiſſoit d'une figure de plomb. » Mais n'eût-il pas caſſé, un cylindre de bronze

Digitized by Google

» n'eſt point une veſſie dont la membrane s'é-
» tende au gre du ſouffleur. Enfin c'eſt dans
» l'état préſent où eſt ce cheval, & non dans
» celui où l'on ſuppoſe qu'il a été, qu'on le
» juge, que tant de gens crient au chef-d'œuvre,
» & que tant d'autres répetent les cris ſans
» ſavoir pourquoi. «

Quoique le dictionnaire des arts ne ſoit pas deſtiné à la deſcription des ouvrages de l'art, on croit pouvoir ſe permettre ici quelques lignes ſur la *ſtatue equeſtre* érigée à l'empereur Pierre le Grand à Peterſbourg, parce qu'on en a beaucoup parlé dans toute l'Europe, & ſouvent avec trop peu de connoiſſance, & parce qu'elle ſe diſtingue par deux particularités; celle de ſa compoſition & celle de ſa baſe.

On ſait que toutes les *ſtatues équeſtres* ſont poſées ſur un ſocle qui forme un quarré long: le cheval paroît marcher au pas ſur ce ſocle.

Mais M. Falconet, auteur du monument de Péterſbourg, avoit à repréſenter un héros qui paſſe pour le créateur de la Ruſſie; on croit communément que ſa vaſte domination n'étoit peuplée que d'eſpèces d'animaux ſauvages dont il a ſu faire des hommes. Le ſculpteur-poëte, car les arts ſont une poëſie, a ſaiſi cette idée favorable à ſon art, quoiqu'hiſtoriquement elle ne ſoit pas d'une exacte vérité; il a ſu donner à ſon ouvrage une vie, un mouvement qui manque en général aux monumens de ce genre, en indiquant au ſpectateur, par un ſymbole ingénieux, les obſtacles que le Prince avoit à ſurmonter. Il l'a repréſenté graviſſant à cheval une roche eſcarpée. Ainſi la compoſition eſt allegorique, & par une heureuſe conception, c'eſt le héros lui-même qui eſt le ſymbole de l'allégorie.

Pierre le Grand avoit eu lui-même une idée à-peu-près ſemblable; il s'étoit fait graver ſur un cachet ſous la figure d'un ſculpteur qui forme la Ruſſie dans un roc encore brut. La penſée de l'artiſte eſt plus noble que celle de l'empereur; mais d'ailleurs elle offre le même ſens.

M. Falconet a ſaiſi pour l'inſtant de ſa compoſition celui où le cavalier, arrivé au ſommet du roc, arrête ſon cheval qui en eſt à ſon dernier pas & qui exprime d'une manière ſenſible ce moment d'immobilité par lequel le galop ſe termine néceſſairement. La tête du heros, ceinte d'une couronne de laurier, eſt fière & impoſante, ſa main protectrice ſemble s'étendre ſur ſon empire; ſon air, ſon maintien, ſont majeſtueux, mais n'ont rien de terrible: ſous la dignité d'un maître, on reconnoît un père. Son vêtement, ſimple & pittoreſque, a l'avantage de reſſembler en même temps à celui qu'avoient adopté les anciens ſtatuaires de la Grèce & de Rome, & de rappeller celui des Ruſſes. Un manteau doublé de pelleterie détruit artiſtement ce que cet habit pourroit avoir de trop ſimple. Le cheval eſt plein de feu, & ſemble le ſouffler par les narines; il réunit à la beauté des formes & à la fineſſe l'apparence de toute la vigueur qui étoit néceſſaire à l'action qu'il vient de terminer. Il foule dans ſa courſe le ſerpent de l'envie.

On a écrit loin de Péterſbourg que le rocher qui ſert de baſe à ce monument eſt hériſſé de pointes qui doivent empêcher de voir pluſieurs parties de la ſtatue; que le cheval a devant lui une montagne & un ſerpent à la queue. Ces erreurs bizarres de quelques écrivains n'ont ſans doute trompé perſonne.

La tête du héros eſt l'ouvrage de Mademoiſelle Collot, élève & enſuite bru de M. Falconet. Il lui confia cette importante partie du monument dont il étoit chargé, parce que, par une rare modeſtie, après avoir fait lui-même un portrait qui avoit répondu à ſa réputation, celui du ſavant Camille Falconet, il crut cependant que ſon élève lui étoit ſupérieure en ce genre. L'hiſtoire des arts ne nous avoit conſervé juſques-là que le nom d'une femme qui eût pratiqué la ſculpture; elle ſe nommoit Properzia Roſſi, elle étoit de Bologne, & floriſſoit dans le ſeizième ſiecle. Perſécutée & calomniée par un artiſte jaloux nommé Amico, elle abandonna ſon talent & mourut de douleur.

M. Falconet croyoit d'abord que ſon rocher ſeroit conſtruit de pierres de rapport, & il avoit déjà fait les modèles de toutes les coupes: mais on lui propoſa un rocher véritable de granit, & il n'héſita pas à préférer cette baſe qui ſeroit plus durable. Il fallut tranſporter cette maſſe énorme dans un eſpace d'une lieue & demie par terre & de trois lieues & demie par eau. On ſait que les anciens ont fait des efforts encore plus étonnans; mais ils n'avoient pas encore eu d'imitateurs entre les modernes. Ceux qui voudront connoître les moyens mécaniques qui furent employés pour remuer & tranſporter cette maſſe, peuvent conſulter le livre intitulé: *Monument élevé à la gloire de Pierre le Grand, ou Relation des travaux qui ont été employés pour tranſporter à Péterſbourg un rocher de trois millions deſtiné à ſervir de baſe à la ſtatue équeſtre de cet Empereur, par le Comte Marin Carburi de Céphalonie.* Grand in-fol., Paris, Nyon, 1777.

Quand ce rocher fut trouvé, il peſoit environ cinq millions. L'artiſte en fit retrancher deux ſur la place, ainſi le bloc peſoit encore trois millions pendant le tranſport. Sa dimenſion étoit de 37 pieds de longueur ſur 21 de largeur, & 22 de hauteur. M. Falconet lui a laiſſé ſa largeur vers la baſe, mais en la réduiſant juſqu'au haut par un talus qui conduiſit l'œil au plan ſur lequel poſe le cheval: ce plan n'a qu'environ huit pieds de largeur. Comme il falloit que le cheval gravît une pente accéſſible, les trente-ſept pieds de longueur du roc ne

ſuffiſoient pas ; on ajouta un morceau d'environ treize pieds, pour rendre le rocher ſemblable au modelo qui avoit à-peu-près cinquante pieds de longueur. (*Article de M.* LEPESQUE.)

ÉQUILIBRE. *Omne corpus, niſi extrema ſeſe undique contineant libenturque ad centrum, collabatur ruatque neceſſe eſt.* Voilà un paſſage qui me paroît définir le terme dont il s'agit ici, & j'eſpère qu'une explication un peu détaillée de ce texte, & un précis de ce que Léonard de Vinci dit ſur cette partie dans ſon traité de la peinture, ſuffiront pour en donner une idée claire. Pomponius Gaurie qui a compoſé en latin un traité de la ſculpture, eſt l'auteur de la définition que j'ai citée, elle ſe trouve au Chap. VI, intitulé : *De ſtatuarum ſtatu, motu & otio.* Toute eſpèce de corps, dit-il, dont les extrémités ne ſont pas contenues de toutes parts & balancées ſur leur centre, doit néceſſairement tomber & ſe précipiter.

La chaîne qui unit les connoiſſances humaines, joint ici la phyſique à la peinture, enſorte que le phyſicien qui examine la cauſe du mouvement des corps, & le peintre qui veut en repréſenter les juſtes effets, peuvent, pour quelques momens au moins, ſuivre la même route &, pour ainſi dire, voyager enſemble. On doit même remarquer que ces points de réunion des ſciences, des arts & des connoiſſances de l'eſprit, ſe montrent plus fréquens, lorſque ces mêmes connoiſſances tendent à une plus grande perfection. Cependant on pourroit obſerver (comme une eſpèce de contradiction à ce principe) que ſouvent la théorie perfectionnée a plutôt ſuivi que précédé les âges les plus brillans des beaux-arts, & qu'au moins elle n'a pas toujours produit les fruits qu'on ſembleroit devoir en eſpérer ; mais il s'agit dans cet article d'expliquer le plus préciſément qu'il eſt poſſible ce que l'on entend par *équilibre* dans l'art de peinture.

Le mot *équilibre* s'entend principalement des figures qui par elles-même ont du mouvement, tels que les hommes & les animaux.

Maison ſe ſert auſſi de cette expreſſion pour la compoſition d'un tableau, & je vais commencer par développer ce dernier ſens. Dufreſnoy, dans ſon poëme immortel *de Arte Graphicâ*, recommande cette partie, & voici comment il s'exprime :

Seu multis conſtabit opus, paucis ve figuris,
Alters pars tabulæ vacuo ne frigida campo
Aut deſerta ſiet, dùm pluribus altera formis
Fervida molæ ſuâ ſupremam exurgit ad oram.
Sed tibi ſit poſitis reſpondeat utraque rebus,
Ut ſi aliquid ſurſùm ſe parte attollit in unâ,
Sic aliquid parte ex alià conſurgat & ambas
Æquiparet, geminas cumulando æqualiter oras.

« Soit que vous employiez beaucoup de figures, ou que vous vous réduiſiez à un petit » nombre, qu'une partie du tableau ne paroiſſe » point vuide, dépeuplée & froide, tandis que » l'autre, enrichie d'une infinité d'objets, » offre un champ trop rempli ; mais faites que » toute votre ordonnance convienne tellement » que ſi quelque corps s'élève dans un endroit, » quelqu'autre la balance, enſorte que votre » compoſition préſente un juſte *équilibre* dans » ſes différentes parties ».

Cette traduction, qui peut paroître moins conforme à la lettre qu'elle ne l'eſt au ſens, donne une idée de cet *équilibre de compoſition* dont Dufreſnoy a voulu parler, & j'ai haſardé avec d'autant plus de plaiſir d'expliquer ſa penſée dans ce paſſage que la traduction qu'en donne de Piles préſente des préceptes qui, loin d'être avoués par les artiſtes, ſont abſolument contraires aux principes de l'art, & aux effets de la nature. Je vais rapporter les termes dont ſe ſert M. de Piles : « Que l'un des côtés » du tableau ne demeure pas vuide, pendant » que l'autre eſt rempli juſqu'au haut ; mais » que l'on diſpoſe ſi bien les choſes, que ſi » d'un côté le tableau eſt rempli, l'on prenne » occaſion de remplir l'autre, enſorte qu'ils » paroiſſent *en quelque façon* égaux, ſoit qu'il » y ait beaucoup de figures, ou qu'elles y » ſoient en petit nombre ».

On apperçoit aſſez dans ces mots, *en quelque façon*, qui ne ſont point dans le texte, que M. de Piles lui même a ſenti qu'il falloit adoucir ce qu'il venoit d'énoncer : mais cet adouciſſement ne ſuffit pas. Il n'eſt point du tout néceſſaire de remplir un côté du tableau, parce qu'on a rempli l'autre, ni de faire en ſorte qu'ils paroiſſent, *en quelque façon* même, égaux. Les loix de la compoſition ſont fondées ſur celles de la nature, & la nature, moins concertée, ne prend point pour nous plaire les ſoins qu'on preſcrit ici à l'artiſte. Sur quoi donc ſera fondé le précepte de Dufreſnoy ? Que deviendra ce balancement de compoſition à l'aide duquel j'ai tendu ſon idée ? il naîtra naturellement d'un heureux choix des effets de la nature, qui non-ſeulement eſt permis aux peintres, mais qu'il faut même leur recommander ; il naîtra du rapprochement de certains objets que la nature ne préſente pas aſſez éloignés les uns des autres, pour qu'on ne ſoit pas autoriſé à les raſſembler & à les diſpoſer à ſon avantage.

En effet il eſt aſſez rare que, dans un endroit enrichi, ſoit par les productions naturelles, ſoit par les beautés de l'art, ſoit par un concours d'êtres vivans, il ſe trouve dans l'eſpace que l'on peut choiſir pour ſujet d'un tableau (c'eſt-à-dire dans celui que l'œil peut embraſſer) un côté abſolument dénué de toute eſpèce de richeſſes, tandis que l'autre en ſera comblé. La

nature eſt moins avare, & quoiqu'elle ne concerte pas la diſpenſation qu'elle fait de ſes tréſors, elle n'offre point bruſquement le contraſte de l'abondance & de l'extrême aridité. Les lieux eſcarpés ſe joignent imperceptiblement à ceux qui ſont unis; les contraires s'enchaînent par des milieux, d'où réſulte cette harmonie générale qui plaît à nos regards. Mais le balancement dont il s'agit ne conſiſte pas ſeulement dans la grandeur, le nombre des objets, & la place qu'ils occupent; il a des reſſources dans la diſpoſition & l'enchaînement des maſſes que forment la lumière & l'ombre. C'eſt ſur-tout cet ordre ingénieux, ce chemin qu'on ſait faire à la lumière dans la compoſition d'un tableau, qui contribuent à ſon balancement & à ſon *équilibre*, qui contentent la vue & qui ſont cauſe que ce ſens étant ſatisfait, l'eſprit & l'ame peuvent prendre leur part du plaiſir que leur offre l'illuſion de la peinture.

J'inſiſte d'autant plus ſur ce principe d'*équilibre* de la compoſition, qu'il y a un danger infini pour les artiſtes dans l'affectation d'une diſpoſition d'objets trop recherchée, & que c'eſt par cette route que ſe ſont introduits ces principes de contraſte & de diſpoſition pyramidale qu'on a pouſſés trop loin.

Les beautés de la nature ont un caractère de ſimplicité qui s'étend ſur les tableaux les plus compoſés & qui plaît dans ceux qu'on pourroit accuſer de monotonie. Pluſieurs figures dans la même attitude, ſur le même plan, ſans contraſte, ſans oppoſition, bien loin d'être monotones dans la nature, nous y préſentent des variétés fines, des nuances délicates, & une union d'action qui enchantent. Il faut, pour imiter ces beautés, une extrême juſteſſe; & quelquefois, il eſt vrai, la naïveté eſt voiſine de la ſéchereſſe & d'un goût *pauvre* qu'il faut éviter avec autant de ſoin que ce qui eſt outré.

Mengs ſemble avoir tout dit ſur l'*équilibre* de la compoſition; c'eſt au goût, au génie, à l'obſervation de la nature, de développer le peu de mots dans leſquels il a renfermé ſon précepte. » On entend, dit-il, par *équilibre* ou pondération, l'art de diſtribuer les objets avec » diſcernement, de manière qu'une partie du » tableau ne reſte pas libre tandis que l'autre » eſt trop chargée: mais il faut que cette diſ» tribution paroiſſe naturelle & ne ſoit jamais » affectée.

C'en eſt aſſez pour la ſignification de ces mots, *équilibre de compoſition*. Conſultons Léonard de Vinci ſur l'*équilibre des corps* en particulier.

» La pondération, dit-il chap. CCIX, ou » l'*équilibre* des hommes, ſe diviſe en deux » parties: elle eſt ſimple ou compoſée. L'é» *quilibre* ſimple eſt celui qui ſe remarque dans » un homme qui eſt debout ſur ſes pieds ſans » ſe mouvoir. Dans cette poſition, ſi cet homme » étend les bras en les éloignant diverſement » de leur milieu, ou s'il ſe baiſſe en ſe tenant » ſur un de ſes pieds, le centre de gravité tombe » par une ligne perpendiculaire ſur le milieu » du pied qui poſe à terre, & s'il eſt appuyé » également ſur ſes deux pieds, ſon eſtomach » aura ſon centre de gravité ſur une ligne qui » tombe au point milieu de l'eſpace qui ſe » trouve entre les deux pieds.

» L'*équilibre compoſé* eſt celui qu'on voit » dans un homme qui ſoutient dans diverſes » attitudes un poids étranger; dans Hercule, » par exemple, étouffant Antée qu'il ſuſpend en » l'air & qu'il preſſe contre ſon eſtomac. Il » faut, dans cet exemple, que la figure d'Her» cule ait autant de ſon poids au-delà de la » ligne centrale de ſes pieds, qu'il y a du » poids d'Antée en deçà de cette même ligne. «

On voit, par ces définitions de Léonard de Vinci, que l'*équilibre* d'une figure eſt le réſultat des moyens qu'elle emploie pour ſe ſoutenir, ſoit dans une action de mouvement, ſoit dans une attitude de repos.

Je vais tâcher d'expoſer les principes de cet auteur dans un ordre qui en rende l'intelligence plus facile pour ceux même qui ne pratiquent pas l'art de peinture.

Quoique le peintre de figure ne puiſſe produire qu'une repréſentation immobile de l'homme qu'il imite, l'illuſion de ſon art lui permet de faire un choix dans les actions les plus animées, comme dans les attitudes du plus parfait repos. Il ne peut repréſenter dans les unes & dans les autres qu'un ſeul inſtant; mais une action, quelque vive, quelque rapide qu'elle ſoit, eſt compoſée d'une ſuite infinie de momens, & chacun d'eux doit être ſuppoſé avoir quelque durée. Ils ſont donc tous ſuſceptibles de l'imitation que le peintre en peut faire.

Dans cette ſucceſſion de momens dont eſt compoſée une action, la figure doit (par une loi que la nature impoſe aux corps qui ſe meuvent d'eux-mêmes) paſſer alternativement de l'*équilibre*, qui conſiſte dans l'égalité du poids de ſes parties balancées & repoſées ſur un centre, à la ceſſation de cette égalité. Le mouvement naît de la rupture du parfait *équilibre*, & le repos provient du rétabliſſement de ce même *équilibre*.

Ce mouvement ſera d'autant plus fort, plus prompt & plus violent, que la figure dont le poids eſt partagé également de chaque côté de la ligne qui la ſoutient en ôtera plus d'un de ces côtés pour le rejetter de l'autre, & cela avec violence & précipitation.

Par une ſuite de ce principe, un homme ne pourra remuer ou enlever un fardeau qu'il ne tire de ſoi-même un poids plus qu'égal à celui qu'il veut mouvoir, & qu'il ne le porte du côté oppoſé à celui où eſt le fardeau qu'il veut lever.

lever. C'eſt de-là qu'on doit inférer que, pour parvenir à cette juſte expreſſion des actions, il faut que le peintre faſſe enſorte que ſes figures démontrent, par leur attitude, la quantité de poids ou de force qu'elles empruntent pour l'action qu'elles ſont près d'exécuter. J'ai dit la *quantité de force*, parce que la figure qui ſupporte un fardeau rejette d'un côté de la ligne qui partage le poids de ſon corps, ce qu'il faut de plus de ce poids pour balancer le fardeau dont elle eſt chargée ; la figure qui veut lancer une pierre ou un dard, emprunte la force dont elle a beſoin, par une contorſion d'autant plus violente, qu'elle veut porter ſon coup plus loin : encore eſt-il néceſſaire, pour porter ſon coup, qu'elle ſe prépare par une poſition anticipée à revenir aiſément de cette contorſion à la poſition où elle étoit avant que de ſe gêner; ce qui fait qu'un homme qui tourne d'avance la pointe de ſes piés vers le but où il veut frapper, & qui enſuite recule ſon corps ou le contourne, pour acquérir la force dont il a beſoin, en acquerra plus que celui qui ſe poſeroit différemment, parce que la poſition de ſes piés facilitant le retour de ſon corps vers l'endroit qu'il veut frapper, il y revient avec viteſſe, & s'y retrouve enfin placé commodément.

Cette ſucceſſion d'égalité & d'inégalité de poids dans des combinaiſons innombrables que notre inſtinct, ſans notre participation & à notre inſcu, fait ſervir à exécuter nos volontés avec une préciſion géométrique, ſe remarque lorſqu'on y fait attention ; mais elle eſt plus ſenſible, lorſqu'on examine les danſeurs & les ſauteurs, dont l'art conſiſte à en faire un uſage plus raiſonné & plus approfondi. Les faiſeurs d'*équilibre*, les *funambules* ou *danſeurs de corde* en offrent ſur-tout des démonſtrations frappantes, parce que dans les mouvemens qu'ils ſe donnent ſur des appuis moins ſolides, & ſur des points de ſurface plus reſtreints, l'effet des poids eſt plus remarquable & plus ſubit, ſur-tout lorſqu'ils exécutent leurs exercices ſans appui, & qu'ils marchent ou ſautent ſur la corde ſans contrepoids. C'eſt alors que vous voyez l'emprunt qu'ils font à chaque inſtant d'une partie du poids de leur corps pour ſoutenir l'autre, & pour mettre alternativement leur poids total dans un juſte balancement ; c'eſt alors qu'on voit dans la poſition de leurs bras l'origine de ces contraſtes de membres qui nous plaiſent, & qui ſont fondés ſur la néceſſité. Plus ces contraſtes ſont juſtes & conformes à la pondération néceſſaire des corps, plus ils ſatisfont le ſpectateur, ſans qu'il cherche à ſe rendre compte de cette ſatisfaction qu'il reſſent; plus ils s'éloignent de la néceſſité, moins ils produiſent d'agrément, ou même plus ils bleſſent, ſans qu'on puiſſe bien clairement ſe rendre raiſon de cette impreſſion.

Ce ſont ces obſervations qui doivent engager les artiſtes à imiter Léonard de Vinci, & à employer leurs momens de loiſir à des réflexions approfondies. Ils ſe formeront par-là des principes certains, & ces principes produiront dans leurs ouvrages ces beautés vraies & ces graces naturelles, qu'on regarde bien mal-à-propos comme des qualités arbitraires, & pour la définition deſquelles on employe ſi ſouvent ce terme de *je ne ſai quoi*, expreſſion obſcure, & trop peu philoſophique pour qu'il ſoit permis de l'admettre dans des raiſonnemens ſérieux.

En invitant les Artiſtes à s'occuper ſérieuſement de l'*équilibre* & de la pondération des corps, comme je les ai exhortés à faire des études profondes de l'anatomie, je crois les rappeller à deux points fondamentaux de leur art. Je ne répéterai pas ce que j'ai dit de l'anatomie ; mais j'oſe leur avancer que la variété, les graces, la force de l'expreſſion ont leurs ſources véritables dans les loix de l'*équilibre* & de la pondération, & ſans entrer dans des détails qui demanderoient un ouvrage entier, je me contenterai de mettre ſur la voye ceux qui voudront réfléchir ſur ce ſujet. Pour commencer par la variété, quelles reſſources n'a-t-elle pas dans cette néceſſité de diſpoſitions différentes, relatives à l'*équilibre*, que la nature exige au moindre changement d'attitude ! Le peu d'attention ſur les détails de cette partie, peut laiſſer croire à un artiſte ſuperficiel, qu'il n'y a qu'un certain nombre de poſitions qui ſoient favorables à ſon talent; dès que ſon ſujet le rapprochera tant ſoit peu d'une de ces figures favorites, il ſe ſentira entraîné à s'y fixer par l'habitude ou par la pareſſe, & ſi l'on veut décompoſer tous ſes ouvrages, quelques attitudes, quelques grouppes & quelques caractères de têtes éternellement répétés offriront le fond médiocre de ſon talent.

Ce n'eſt point ainſi qu'ont exercé & qu'exercent encore cet art véritablement profond les artiſtes qui aſpirent à une réputation ſolidement établie. Ils cherchent continuellement dans la nature les effets, & dans le raiſonnement les cauſes & la liaiſon de ces effets. Ils remarquent, comme je viens de le dire, que le moindre changement dans la ſituation d'un membre, en exige dans la diſpoſition des autres & que ce n'eſt point au haſard que ſe fait cette diſpoſition ; qu'elle eſt déterminée, non-ſeulement par le poids des parties du corps, mais par l'union qu'elles ont entr'elles par leur nature, c'eſt-à-dire, par leur plus ou moins de ſolidité, & c'eſt alors que les lumières de l'anatomie du corps doivent guider les réflexions que l'on fait ſur ſon *équilibre*. Ils ſentiront que cette diſpoſition différente qu'exige le moindre mouvement dans les membres, eſt dirigée à l'avantage de l'homme par un inſtinct

ſecret, c'eſt-à-dire, que la nature le porte à ſe diſpoſer toujours de la façon la plus commode & la plus favorable à ſon deſſein. La juſte proportion des parties, & l'habitude des mouvemens y concourent : delà nait dans ceux qui voyent agir naturellement une figure bien conformée, l'idée de la facilité, de l'aiſance ; ces idées plaiſent ; delà naît celle de la grace dans les actions. Pour l'expreſſion, comme elle réſulte du mouvement que l'ame exige du corps, & que ce dernier exécute, on ſent qu'elle eſt également ſubordonnée aux principes phyſiques ; on ſent que le corps eſt obligé de s'y ſoumettre, pour obéir à l'ame juſques dans ſes volontés les plus rapides & les plus ſpontanées. (*Article de M. WATELET*).

ÉQUIVOQUE (ſubſt. fém.) On peut obſerver en paſſant que, du tems de Boileau, le genre de ce mot étoit encore douteux :

Du langage françois bizarre hermaphrodite,
De quel genre te faire, *équivoque* maudite,
Ou maudit ; car ſans peine aux rimeurs haſardeux,
L'uſage encor, je croi, laiſſe le choix des deux.

L'uſage a décidé pour le genre féminin. On dit à préſent une *maudite équivoque*, & l'on ne diroit plus un *équivoque maudit*.

Il y a pluſieurs ſortes d'*équivoques* en peinture. *Équivoque* ſur l'action de la figure. Marche-t-elle ou eſt-elle en repos ? Eſt-ce une figure qui tire ou qui pouſſe, qui poſe ou qui enleve ?

Equivoque ſur le ton de la couleur, lorſque le ton d'un objet perce avec le ton du fond ou avec celui d'un autre objet.

Equivoque ſur les formes, lorſqu'un membre étant couvert en partie, la portion qui paroît peut reſſembler à celle d'un autre membre, ou lorſqu'une portion de draperie peut reſſembler à quelqu'autre choſe.

Equivoque ſur l'expreſſion, lorſque les traits ou l'action d'une figure peuvent convenir à une autre paſſion que celle dont cette figure doit être affectée.

Equivoque ſur le plan, lorſque le ſpectateur ne peut juger du plan qu'occupe un objet.

Il s'agit moins ici de faire une énumération complette de toutes les ſortes d'*équivoques*, que d'avertir qu'il n'en eſt aucune qui ne doive être ſoigneuſement évitée. (*Article de M. LE ROMAIN.*)

E S

ESPRIT (ſubſt. maſc.). L'*eſprit* en peinture ne paroît être, comme le *bel-eſprit* en littérature, qu'une qualité inférieure à ce qui eſt grand. Je croi même que cette expreſſion étoit inconnue aux anciens artiſtes. On ne trouve dans Pline, lorſqu'il parle des peintres & des ſtatuaires de la Grèce, aucune expreſſion qui puiſſe ſe traduire par le mot *eſprit*. On ne diſoit pas de Raphaël qu'il deſſinoit avec *eſprit* ; Michel-Ange n'a jamais ſongé à relever ſes ouvrages par des touches *ſpirituelles*. On a dit long-temps après en parlant du Pouſſin, qu'il étoit le peintre des gens d'*eſprit* ; mais on n'a pas dit qu'il peignoit avec *eſprit*.

Ce qui eſt aſſez particulier, c'eſt qu'en peinture ce qu'on appelle *eſprit*, eſt une qualité de la main plutôt que de la penſée. Un peintre a de l'*eſprit* dans ſa touche, un deſſinateur dans ſon crayon, & un graveur dans ſa pointe.

On loue un peintre en grand en diſant qu'il a une touche mâle, ferme, juſte ; on loue un peintre en petit, en diſant qu'il a une touche *ſpirituelle*.

On trouve de l'*eſprit* dans la manière d'exprimer, ſans le rendre, le feuillé des arbres, de faire ſentir des formes qu'on ſe contente d'indiquer. Des coups de pinceau, de crayon, de pointe, donnés quelquefois preſque au haſard, mais qui montrent de l'adreſſe & qui ont quelque choſe de piquant, ſont qualifiés du nom d'*eſprit*. Un trait quelquefois abandonné, quelquefois très-ſubtil ſur les parties ſaillantes & éclairées, plus fortement reſſenti ſur les parties rentrantes, encore plus prononcé pour les parties ombrées, ſe nomme un trait *ſpirituel*. Ce ſont des moyens qu'emploie le ſavant artiſte pour exprimer en peu de traits ce qu'il ſait, & qu'emploie l'artiſte qui n'a que de l'adreſſe par une ſorte de charlatanerie. Le premier ſatisfait les connoiſſeurs, parce qu'avec peu de choſe, il leur indique ce qu'ils ſavent : le ſecond charme le vulgaire des amateurs, qui ſe pique d'entendre ce qui ſouvent ne dit rien, ou ce qui du moins ne dit rien de juſte ni de vrai.

Je n'oſerois pas dire qu'il y a de l'*eſprit* dans les payſages du Titien, du Pouſſin : mais c'eſt le plus grand éloge qu'on puiſſe accorder à un grand nombre de payſagiſtes qui accuſent d'une manière aſſez adroite & aſſez agréable ce qu'ils ſeroient incapables de rendre ſavamment.

On ſent que dans le petit, où la proportion trop inférieure à celle de la nature oblige d'indiquer les choſes plutôt que de les rendre, il faut avoir ſouvent recours aux moyens qu'on appelle de l'*eſprit*. C'eſt une ſorte de manière abrégée où le peu doit être donné pour le tout, & ce peu doit être annoncé avec beaucoup d'art.

Le petit eſt de mauvais goût, ſi l'on y veut mettre le rendu à la place de l'*eſprit* ; on y ſent la peine que s'eſt donné l'artiſte pour rendre ce que pourtant il n'a pas rendu, & ce qu'il ne devoit qu'accuſer.

Digitized by Google

L'*eſprit* ſera donc ſouvent employé avec ſuccès dans le payſage, parce que, dans ce genre d'imitation, les objets ſont preſque toujours bien inférieurs à leur grandeur naturelle. Pour repréſenter dans un fort petit arbre peint ou deſſiné l'écorce, les nœuds, les branches, le feuillé d'un grand arbre naturel, il s'agit bien plutôt d'exprimer l'apparence générale que les détails de la nature, & cette ſupercherie néceſſaire rentre dans ce qu'on appelle de l'*eſprit*.

On en peut dire autant du petit en général. Dans une figure de quelques pouces qui doit rappeller à l'idée celle d'un homme de quelques pieds, c'eſt par des indications abrégées, par des touches *ſpirituelles*, qu'on pourra repréſenter non-ſeulement une partie des formes, mais encore les affections de l'ame : car le petit même eſt ſuſceptible d'expreſſion.

L'*eſprit* eſt tellement conſacré dans les arts à donner de ſimples indications, qu'il eſt plus particulièrement affecté à des croquis, à des eſquiſſes légères. On dit, cette eſquiſſe eſt *ſpirituelle*, ce deſſin eſt *ſpirituellement* croqué. On dit de même en parlant de la maquette d'un ſculpteur, qu'elle eſt pleine d'*eſprit*. On ſe ſerviroit d'une autre expreſſion pour louer la ſtatue, le tableau, dont cette eſquiſſe, cette maquette ſont la première penſée, & même pour louer une eſquiſſe, un modèle bien arrêté.

On pourroit donc définir l'*eſprit*, dans le langage des arts, le talent d'indiquer ſavamment ce qu'on n'exprime pas. Des indications piquantes, mais fauſſes, ſeront à l'art ce qu'eſt aux lettres le faux *bel-eſprit*.

La peinture coloſſale doit être fière, exagérée; la peinture de grandeur naturelle doit être juſte & préciſe; la peinture en petit doit être *ſpirituelle*. Les ouvrages terminés doivent ſe diſtinguer par un *rendu* fidèle, & les ouvrages croqués, ébauchés, touchés, par des indications *ſpirituelles*.

L'*eſprit* dans la penſée, dans la conception d'un ouvrage de l'art, n'appartient pas eſſentiellement à l'art comme partie conſtitutive, mais il l'ennoblit. Cependant au lieu de donner ſeul à l'ouvrage une valeur certaine, il eſt lui-même dégradé s'il n'eſt pas ſoutenu par les moyens qui appartiennent à l'art & qui le conſtituent. Le mauvais peintre, le mauvais ſtatuaire, quelqu'*eſprit* qu'il mette dans ſes conceptions, n'obtiendra jamais l'eſtime qui eſt réſervée au bon artiſte, & l'on ne prendra pas même la peine de diſtinguer en lui les qualités de l'homme d'eſprit de celles de l'artiſte ſans talens. S'il veut attirer l'attention & obtenir des éloges, qu'il ſache faire parler à ſon *eſprit* le langage de ſon art.

On peut dire que l'*eſprit* convenable à l'artiſte conſiſte bien moins à inventer un ſujet qu'à l'exprimer. On a peu d'obligation à un peintre, à un ſculpteur, d'avoir imaginé un ſujet même ingénieux; on lui en a beaucoup d'avoir bien exprimé un ſujet de l'hiſtoire ou de la mythologie. Raphaël, le Pouſſin, avoient bien l'*eſprit* de leur art; ils ont ordinairement traité des ſujets connus; mais ils ſe les ſont rendus propres par l'expreſſion, & c'eſt dans cette expreſſion que nous admirons leur génie. J'oſerois même dire que le tableau de la mort de Germanicus, celui du teſtament d'Eudamidas, feroient une impreſſion moins forte ſur le ſpectateur, s'ils euſſent été inventés par le peintre. Le nom de Germanicus ajoute à l'intérêt du tableau; la noble confiance d'Eudamidas dans la généroſité de ſes amis touche d'autant plus qu'elle eſt hiſtorique. (*Article de M. Lenoir.*)

ESQUISSE (ſubſt. fém.). ESQUISSER (v. act.). Ce terme, que nous avons formé du mot italien *ſchizzo*, a parmi nous une ſignification plus déterminée que dans ſon pays natal; voici celle que donne, au mot italien *ſchizzo*, le Dictionnaire de la Cruſca : *ſpezie di diſegno, ſenza ombra, e non terminato* (eſpèce de deſſin ſans ombre & non terminé). Il paroît par-là que le mot *eſquiſſe*, en italien, ſe rapproche de la ſignification du mot françois *ébauche*, & il eſt vrai que chez nous, *eſquiſſer* veut dire : *former des traits qui ne ſont ni ombrés ni terminés, établir les premières hachures d'un deſſin, les premières tailles d'une eſtampe, faire la première ébauche d'un tableau*; mais par une ſingularité dont l'uſage peut ſeul rendre raiſon, *faire une eſquiſſe* ou *eſquiſſer* ne veut pas dire préciſément la même choſe. Cette première façon de s'exprimer, *faire une eſquiſſe*, ſignifie *tracer* rapidement la penſée d'un ſujet de peinture, pour juger enſuite ſi elle vaudra la peine d'être miſe en uſage. C'eſt ſur cette ſignification du mot *eſquiſſe* que je vais m'arrêter, comme celle qui mérite une attention particulière de la part des artiſtes.

La difficulté de rendre plus préciſément le ſens de ce mot, vient de ce qu'au lieu d'avoir été pris dans les termes généraux de la langue pour être adopté ſpécialement par la peinture, il a été au contraire emprunté de la peinture pour devenir un terme plus général : on dit faire l'*eſquiſſe* d'un poëme, d'un ouvrage, d'un projet, &c.

En peinture, l'*eſquiſſe* ne dépend en aucune façon des moyens qu'on peut employer pour la produire.

L'artiſte ſe ſert, pour rendre une idée qui s'offre à ſon imagination, de tous les moyens qui ſe préſentent ſous ſa main, le charbon, la pierre de couleur, la plume, le pinceau; tout concourt à ſon but à-peu-près également. Si quelque raiſon peut déterminer ſur le choix;

la préférence eſt due à celui des moyens dont l'emploi eſt plus facile & plus prompt, parce que l'eſprit perd toujours de ſon feu par la lenteur des moyens dont il eſt obligé de ſe ſervir pour exprimer & fixer ſes conceptions.

L'*eſquiſſe* eſt donc ici la première idée d'un ſujet de peinture. L'artiſte qui veut le créer, & dans l'imagination duquel ce ſujet ſe montre ſous différens aſpects, riſque de voir s'évanouir des formes qui ſe préſentent en trop grand nombre, s'il ne les fixe par des traits qui puiſſent lui en rappeller le ſouvenir. Pour parvenir à ſuivre le rapide eſſor de ſon génie, il ne s'occupe point à ſurmonter les difficultés que la pratique de ſon art lui oppoſe ſans ceſſe : ſa main agit, pour ainſi dire, théoriquement ; elle trace des lignes auxquelles l'habitude de deſſiner donne à-peu-près les formes néceſſaires pour y reconnoître les objets. L'imagination, maîtreſſe abſolue de cet ouvrage, ne ſouffre qu'impatiemment le plus petit ralentiſſement dans ſa production. C'eſt cette rapidité d'exécution qui eſt le principe du feu qu'on voit briller dans les *eſquiſſes* des peintres de génie. On y reconnoît l'empreinte du mouvement de leur ame ; on en calcule la force & la fécondité.

S'il eſt aiſé de ſentir par ce que je viens de dire, qu'il n'eſt pas plus poſſible de donner des principes pour faire de belles *eſquiſſes* que pour avoir un beau génie, on doit en inférer auſſi que rien ne peut être plus avantageux pour échauffer les artiſtes & pour les former, que d'étudier ces ſortes de deſſins des grands maîtres & ſur-tout de ceux qui ont réuſſi dans la partie de la compoſition.

Mais pour tirer de cette étude un avantage ſolide, il faut, lorſqu'on eſt à portée de le faire, comparer enſemble les différentes *eſquiſſes* que les célèbres artiſtes ont fait ſervir de préparation à leurs ouvrages. Il eſt rare qu'un peintre de génie ſe ſoit borné à une ſeule idée pour une compoſition. Si quelquefois la première a l'avantage d'être plus chaude & plus brillante, elle eſt ſujette auſſi à des défauts inſéparables de la rapidité avec laquelle elle a été conçue ; l'*eſquiſſe* qui ſuivra ce premier deſſin offrira les effets d'une imagination déjà modérée. Les autres marqueront enfin la route que le jugement de l'artiſte a ſuivie & que le jeune élève a intérêt de découvrir. Si, après ce développement d'idées que fourniſſent différentes *eſquiſſes* d'un grand maître, on examine les études particulières qu'il a faites ſur la nature pour chaque figure, pour chaque membre, pour le nud de ces figures, & enfin pour leurs draperies, on découvrira la marche entière du génie & ce qu'on peut appeller l'eſprit de l'art. C'eſt ainſi que les brouillons d'un auteur célèbre pourroient ſouvent, mieux que des traités, montrer dans l'éloquence & dans la poéſie les routes naturelles qui conduiſent à la perfection.

Pour terminer la ſuite d'études & de réflexions que je viens d'indiquer, il eſt enfin néceſſaire de comparer avec le tableau fini tout ce que le peintre a produit pour parvenir à le rendre parfait. Voilà les fruits qu'on peut retirer, comme artiſte, de l'examen raiſonné des *eſquiſſes* des grands maîtres. On peut auſſi, comme amateur, trouver dans cet examen une ſource intariſſable de réflexions différentes ſur le caractère des artiſtes, ſur leur manière & ſur une infinité de faits particuliers qui les regardent. On y voit quelquefois, par exemple, des preuves de la gêne que leur ont impoſée les perſonnes qui les ont employés, & qui les ont forcés à abandonner des idées raiſonnables pour y ſubſtituer des idées abſurdes. La ſuperſtition ou l'orgueil des princes & des particuliers ont ſouvent produit, par la main des artiſtes, de ces fruits extravagans dont il ſeroit injuſte d'accuſer ceux qui les ont fait paroître. Dans pluſieurs compoſitions, l'artiſte, pour ſa juſtification, auroit dû écrire au bas : » *J'ai exécuté ; tel* » *Prince a ordonné.* « Les connoiſſeurs & la poſtérité ſeroient alors en état de rendre à chacun ce qui lui ſeroit dû, & de pardonner au génie luttant contre la ſottiſe.

Les *eſquiſſes* peuvent ſuppléer à l'inſcription que nous demandons. L'on y retrouve quelquefois la compoſition ſimple & convenable d'un tableau dans l'exécution duquel on a été fâché de trouver des figures allégoriques, diſparates, ou des aſſemblages d'objets qui n'étoient pas faits pour ſe trouver enſemble. Le tableau de Raphaël qui repréſente Attila, dont les projets ſont ſuſpendus par l'apparition des Apôtres ſaint Pierre & ſaint Paul, en eſt un exemple. Il eſt peu de perſonnes qui ne ſachent que dans l'exécution de ce tableau, qui eſt à Rome, au lieu de ſaint Léon, Léon X en habits pontificaux, accompagné d'un cortège nombreux, fait la principale partie de la compoſition. Un deſſin du cabinet du Roi diſculpe Raphaël de cette ſervile & baſſe flatterie, pour laquelle & la grandeur du miracle, & la convenance du ſujet, & le *coſtume*, & les beautés de l'art même ont été ſacrifiés.

Le deſſin repréſente une première idée de Raphaël ſur ce ſujet, qui étoit digne de lui. Il n'y eſt point queſtion de Léon X, de ſa reſſemblance ni de ſon cortège. Saint Léon même n'y paroît que dans l'éloignement ; l'action d'Attila, l'effet que produit ſur lui & ſur les ſoldats qui l'accompagnent, l'apparition des Apôtres eſt l'objet principal de ſon ordonnance, & la paſſion intéreſſante qu'il ſe propoſoit d'exprimer. Mais c'en eſt aſſez, ce me ſemble, pour indiquer les avantages qu'on peut tirer de l'étude & de l'examen des *eſquiſſes* : il me reſte à faire

Digitized by Google

quelques réflexions ſur les dangers que préparent aux jeunes artiſtes les attraits de ce genre de compoſition.

La marche ordinaire de l'art de la peinture eſt telle que le temps de la jeuneſſe, qui doit être deſtiné à l'exercice fréquent des parties de la pratique de l'art, eſt celui dans lequel il ſemble qu'on ſoit plus porté aux charmes qui naiſſent de la partie de l'eſprit. C'eſt en effet pendant le cours de cet âge que l'imagination s'échauffe aiſément. C'eſt la ſaiſon de l'enthouſiaſme, c'eſt le moment où l'on eſt impatient de produire, enfin c'eſt l'âge des *eſquiſſes ;* auſſi rien de plus ordinaire dans les jeunes élèves, que le déſir & la facilité de produire des *eſquiſſes* de compoſition, & rien de ſi dangereux pour eux que de ſe livrer avec trop d'ardeur à ce penchant. L'indéciſion dans l'ordonnance, l'incorrection dans le deſſin, l'averſion de terminer, en ſont ordinairement la ſuite, & le danger eſt d'autant plus grand, qu'on eſt preſque certain de ſéduire par ce genre de compoſition libre, dans lequel le ſpectateur exige peu & ſe charge d'ajouter à l'aide de ſon imagination tout ce qui y manque. Il arrive de-là que les défauts prennent le nom de beautés.

En effet que le trait par lequel on indique les figures d'une *eſquiſſe* ſoit outré, on y croit démêler une intention hardie & une expreſſion mâle ; que l'ordonnance ſoit confuſe & chargée, on s'imagine y voir briller le feu d'une imagination féconde & intariſſable. Qu'arrive-t-il de ces préſages trompeurs ou mal expliqués ? l'un dans l'exécution finie offre des figures eſtropiées, des expreſſions exagérées ; l'autre ne peut ſortir du labyrinthe dans lequel il s'eſt embarraſſé : le tableau ne peut plus contenir dans ſon vaſte champ le nombre d'objets que l'*eſquiſſe* promettoit. Tous les artiſtes, réduits à ſe borner au talent de faire des *eſquiſſes*, n'ont pas les talens qui ont acquis à la Fage & au Parmeſan une réputation dans ce genre.

L'artiſte ne doit donc faire qu'un uſage juſte & modéré des *eſquiſſes :* elles ne doivent être pour lui qu'un ſecours pour fixer les idées qu'il conçoit, quand ces idées le méritent. Il doit ſe précautionner contre la ſéduction des idées nombreuſes, vagues & peu raiſonnées que préſentent ordinairement les *eſquiſſes*, & plus il s'eſt permis d'indépendance en ne ſe refuſant rien de ce qui s'eſt préſenté à ſon eſprit, plus il doit faire un examen rigoureux de ces productions libertines lorſqu'il veut arrêter ſa compoſition. C'eſt par les règles de cette partie de la peinture, c'eſt-à-dire par les préceptes de la compoſition & au tribunal de la raiſon & du jugement, qu'il verra terminer les indéciſions de l'amour-propre & qu'il pourra décider du juſte mérite de ſes *eſquiſſes.* (*Article de M.* WATELET.)

ESTAMPE (ſubſt. fém.). Ce mot déſigne, comme le mot *Epreuve*, le produit d'une planche gravée ; & cependant ces deux mots ne ſont pas ſynonymes. L'*Epreuve* eſt relative à la planche d'où elle tirée ou à d'autres *Epreuves* auxquelles on la compare : on dit, j'ai une belle *Epreuve* de telle planche ; cette *Epreuve*-ci eſt plus belle que celle-là. Le mot *eſtampe* eſt ordinairement pris dans un ſens abſolu ; voilà une belle *eſtampe :* ou il eſt relatif au tableau d'après lequel l'*eſtampe* a été faite ; il y a une belle *eſtampe* de la Magdelaine pénitente de le Brun.

On dit, j'ai de belles *eſtampes ;* on ne dira pas, j'ai de belles *épreuves*, à moins qu'on n'ajoute de quelle planche.

Le mot *eſtampe* appartient également aux produits de la gravure à l'eau-forte, au burin, à la manière noire, à la manière du crayon, du lavis, &c.

L'art de graver en *eſtampes* eſt, après celui de l'imprimerie, le plus utile au progrès du goût, des ſciences & des arts. L'Encyclopédie, par exemple, ne s'exprimeroit qu'obſcurément ſur les procédés des arts dont elle donne la deſcription, ſi elle n'éclairciſſoit pas ces deſcriptions par le ſecours des *eſtampes* dont elle eſt accompagnée.

On peut nous décrire les traits, les vêtemens, l'induſtrie des différens peuples du monde : mais les voyageurs qui ont parcouru les diverſes parties du globe ne ſe feroient entendre que bien imparfaitement, ſi des *eſtampes* ne ſervoient pas d'interprètes à leurs récits.

C'eſt par le ſecours des *eſtampes* qu'un tableau, une ſtatue qui ne peut être que dans une ſeule ville, ſe trouve, en quelque ſorte, répandue dans toute l'Europe. Le tableau de la tranſfiguration de Raphaël, la ſtatue de Moyſe de Michel-Ange, ſont à Rome ; mais, par le moyen des *eſtampes*, l'Europe entière en connoît la compoſition, l'expreſſion, & même en partie le deſſin. Les originaux des antiques découvertes à Herculanum ſont conſervés à Naples ; mais des *eſtampes* en ont rendu la connoiſſance familière à tous les curieux. On voit, ſans ſortir d'un cabinet de Paris ou de Londres, tous les tableaux de l'Italie, de la Flandre, de la France, ceux même qui ne ſont plus, toutes les ruines de la Grèce & de Rome, tous les édifices remarquables de l'Europe entière, les monumens de la Chine & de l'Inde, les villes de l'Europe & de l'Aſie, les cabanes des Lapons, des Tongouſes, les tentes des Kalmouks, les huttes des ſauvages de l'Amérique. Toutes les plantes, tous les animaux de la terre, paſſent ſous les yeux d'un homme qui n'a jamais quitté ſa ville natale. La terre elle-même, les mers & les cieux ſont fidèlement repréſentés par des *eſtampes ;* enfin tout ce que la vue peut ſaiſir dans

l'univers peut être, par le moyen des *eſtampes*, raſſemblé dans des porte-feuilles.

Des tableaux ſont détruits, des ſtatues ſont briſées, des palais, des temples ſont renverſés; ils ſe conſervent dans des *eſtampes*. La nature en convulſion a changé la Calabre; des *eſtampes* peuvent nous montrer encore ce qu'elle fut.

Les détails des opérations qui produiſent les différentes ſortes d'*eſtampes*, ſeront conſignés dans les articles qui concernent la gravure. (*Article de M.* LEVESQUE.)

ESTOMPE (ſubſt. fém.). On appelle ainſi un morceau de peau roulée, couſuo & taillée en pointe, dont on ſe ſert pour étendre le crayon ſur le papier. Cette définition ſuffit pour faire connoître que ce qui concerne l'*eſtompe* appartient au Dictionnaire de pratique. Nous dirons ſeulement, relativement à la théorie, que la pointe large de l'*eſtompe* reſſemblant mieux que celle d'un crayon à la ſorte de pinceau que les peintres nomment broſſe, elle ſemble auſſi mieux convenir que le crayon aux jeunes deſſinateurs qui ſe deſtinent à la Peinture. Elle étend ſur le papier le crayon broyé à-peu-près de la même manière que la broſſe étend la couleur ſur la toile; elle établit les maſſes avec le même promptitude; elle procure des touches auſſi larges, auſſi moëlleuſes; enfin le deſſin à l'*eſtompe* peut être regardé comme une ſorte de peinture en couleur sèche, dont la manœuvre a encore plus de rapport à celle de la peinture en huile, que la manœuvre de la peinture au paſtel. Celle-ci ſe rapprocheroit plus du deſſin au crayon, ſi le doigt n'y tenoit pas lieu de broſſe ou d'*eſtompe*. (L.).

É T

ÉTEINDRE (v. act.), affoiblir l'éclat, obſcurcir, ſalir. Quand des lumières ſecondaires diſputent à la lumière principale, il faut les *éteindre*. Pour donner l'accord à un tableau, à un deſſin, à une eſtampe, il faut *éteindre* les parties qui le diſputeroient à d'autres qui doivent être plus apparentes. (L.)

ÉTUDE (ſubſt. fém.) On a vu juſqu'à préſent que preſque tous les termes employés dans l'art de peinture, ont deux ſignifications, & cela n'eſt pas étonnant. La langue d'une nation eſt formée avant que les arts y ſoient arrivés à un certain degré de perfection. Ceux qui, les premiers, pratiquent ces arts, commencent par ſe ſervir des mots dont la ſignification eſt générale; mais l'art crée ſa langue à meſure qu'il ſe perfectionne; il adapte à des ſignifications particulières une partie des expreſſions générales; enfin il en invente. C'eſt alors que plus les arts ſont méchaniques, plus ils ont beſoin de termes nouveaux & plus ils en créent, parce que leur uſage embraſſe plus d'idées qui leur ſont particulières.

L'art poétique a peu de mots qui lui ſoient conſacrés. Des idées générales peuvent exprimer ce qui conſtitue les ouvrages qu'il produit. La ſeule partie de cet art qu'on puiſſe appeller *méchanique*, comprend la meſure des vers, leurs formes différentes & leurs combinaiſons; & c'eſt la ſeule auſſi qui ait des mots dont l'uſage lui ſoit ſpécialement réſervé, comme *rime*, *céſure*, *hémiſtiche*, *ſonnet*, *rondeau*, &c. La Peinture en a davantage, parce que la partie méchanique en eſt plus étendue. Cependant elle tient encore tellement aux idées univerſelles, que le nombre des mots qui lui ſont propres eſt aſſez borné. Peut-être pourroit-on mettre la muſique au troiſième rang.

Mais pour ne pas m'écarter de mon ſujet, le mot *étude*, dans l'art dont il eſt queſtion, ſignifie premièrement l'exercice raiſonné de toutes les parties de l'art; enſuite il ſignifie le réſultat de cet exercice des différentes parties de la Peinture; c'eſt-à-dire qu'on appelle *études*, les eſſais que le peintre fait en exerçant ſon art. Dans la première ſignification, ce mot comprend tout ce qui conſtitue l'art de la Peinture. Il faut que l'artiſte qui s'y deſtine, ou qui le profeſſe, ne néglige l'*étude* d'aucune de ſes parties, & l'on pourroit, autoriſé par la ſignification peu bornée de ce ſeul mot, former un traité complet de Peinture; mais le projet de cet ouvrage & les bornes plus commodes qu'on y garde, s'y oppoſent. Ainſi je renvoie le lecteur, pour le détail des connoiſſances qui doivent être un objet d'*étude* pour les peintres, aux articles de Peinture répandus dans ce Dictionnaire. Cependant, pour que celui-ci ne renvoie pas totalement vuides ceux qui le conſulteront, je dirai ce que l'on ne ſauroit trop recommander à ceux qui ſe deſtinent aux beaux-arts & ſur-tout à la peinture.

La plus parfaite *étude* eſt celle de la nature; mais il faut qu'elle ſoit éclairée par de ſages avis, ou par les lumières d'une raiſon conſéquente & réfléchie. La nature offre, dans le phyſique & dans le moral, les beautés & les défauts, les vertus & les vices. Il s'agit de fonder ſur ce mélange des principes qui décident le choix qu'on doit faire, & l'on doit s'attacher à les rendre ſi ſolides, qu'ils ne laiſſent dans l'eſprit de l'Artiſte éclairé & dans le cœur de l'homme vertueux, aucune indéciſion ſur la route qu'ils doivent tenir.

Pour ce qui eſt de la ſeconde ſignification du mot *étude*, il eſt encore général à certains égards; mais ſi l'on appelle ainſi tous les eſſais que font les peintres pour s'exercer, ils les diſtinguent cependant par d'autres noms: par

exemple, s'ils s'exercent ſur la figure entière, ils nomment cet eſſai, *académie*. Ainſi le mot *étude* eſt employé aſſez ordinairement pour les parties différentes deſſinées ou peintes. On dit une *étude* de *têtes*, de *mains*, de *piés*, de *payſage*, de *draperies*; & l'on nomme *eſquiſſe* le projet d'un tableau, ſoit qu'il ſoit tracé, deſſiné ou peint. On appelle *ébauche* ce même projet dont l'exécution n'eſt que commencée, & généralement tout ouvrage de peinture qui n'eſt pas achevé. (*Article de M. WATELET.*)

ÉTUDE. Mengs, comme tous les maîtres de l'art, propoſe aux élèves, pour objets de leurs *études*, les chefs-d'œuvre des grands artiſtes; mais il veut qu'on les copie moins qu'on ne les imite. En ſe contentant de copier un ouvrage, on ne ſe rend pas capable d'en produire d'autres qui lui reſſemblent; il faut ſur-tout méditer les principes, les conſidérations qui ont guidé l'auteur, & qui ſont la cauſe de ſon ouvrage.

Un tableau, ajoute-t-il, offre deux parties eſſentielles: l'une comprend les motifs qui ont conduit les opérations du maître, & peut être regardée comme la trace de ſon génie; l'autre n'eſt que ſon *faire*, c'eſt-à-dire, la manière qu'il s'eſt formée. C'eſt cette manière que ceux qui copient s'attachent communément à imiter; & lorſqu'ils veulent enſuite faire d'eux-mêmes un ouvrage, comme ils ne trouvent rien dans la nature qui reſſemble à cette manière dont ils ont fait leur principale étude, ils reſtent ſans guide, & ſe trouvent avoir fait une *étude* inutile. Mais ceux qui étudient principalement les cauſes qui ont déterminé les grands artiſtes, peuvent employer enſuite ces mêmes cauſes pour produire des effets ſemblables, & s'ils n'atteignent pas au mérite des maîtres qu'ils ont pris pour modèles, ils ont au moins acquis des principes raiſonnés dont ils retireront de grands avantages, & leurs *études* n'auront pas été perdues.

M. Reynolds conſeille, pour objet d'*étude*, aux jeunes artiſtes, de deſſiner de mémoire la figure qu'ils ont deſſinée d'après le modèle, & de ſe rendre compte, le crayon à la main, des belles parties qu'ils auront admirées dans quelques tableaux. En ſuivant ce conſeil, on acquerra tout enſemble de l'exactitude & de la facilité, & l'on ſe fixera pour long-temps dans la mémoire ce qui n'y laiſſeroit que des traces fugitives.

Mais ſi le jeune artiſte, continue le même profeſſeur, doit manier ſouvent le crayon, il ne doit pas oublier que le pinceau eſt l'inſtrument de ſon art. Qu'il peigne donc ſes *études* encore plus ſouvent qu'il ne les deſſinera: c'eſt le moyen d'acquérir un maniement facile du pinceau, & de ſe familiariſer avec l'emploi des couleurs. L'art de peindre renferme le deſſin & le coloris: pourquoi ne pas ſe former à la fois aux deux qualités de deſſinateur & de coloriſte? En faiſant la plupart de ſes *études* au pinceau, on parviendra à peindre auſſi aiſément qu'on deſſine, & à faire l'un & l'autre auſſi facilement qu'on écrit.

C'étoit la pratique des écoles qui ſe ſont diſtinguées par la couleur, celles de Veniſe & de Flandre. Elles ont enrichi les cabinets de peu de deſſins, & ces deſſins ne ſont en général que des eſquiſſes indeciſes. Les maîtres de ces écoles faiſoient le plus ſouvent leurs *études* & leurs eſquiſſes au pinceau, ſoit en couleurs, ſoit en grisaille. Les deſſins finis qui portent leurs noms ſont ordinairement les ouvrages de leurs graveurs ou de leurs élèves; on les donne pour les premières idées de leurs tableaux, & ce n'en ſont que des copies faites au lavis ou au crayon.

Cependant l'artiſte doit ſe rendre familier avec le crayon, pour l'employer dans les occaſions où il ne pourroit faire uſage du pinceau; car il doit étudier par-tout, dans les compagnies, dans les promenades, dans les voyages. Tantôt c'eſt un effet de lumière qui mérite d'attirer ſes regards; tantôt c'eſt le ton d'une fabrique, la forme, les plis d'un vêtement, le feuillé d'un arbre, les gibboſités de ſon tronc, les rugoſités de ſon écorce, les effets que produit ſur le viſage & dans le maintien des hommes la préſence ou l'abſence des paſſions, les variétés des proportions & des formes dans les différens individus. Aucun de ces objets n'eſt indigne d'entrer dans la mémoire de l'artiſte, & quand il en aura la commodité, il fera bien de les confier au papier. Ce ſont autant de richeſſes dont il ne manquera pas de trouver l'emploi.

Les plus grands maîtres ne ſont parvenus qu'à force d'*étude* & de travail à produire leurs chefs-d'œuvre: c'eſt l'ignorance qui croit pouvoir ſans peine fixer l'admiration. Leur méthode étoit lente & laborieuſe; mais le réſultat n'offroit que de la facilité. » Quand ils avoient » conçu un ſujet, dit M. Reynolds, ils en » faiſoient d'abord pluſieurs eſquiſſes dont ils » tiroient enſuite un deſſin fini. Ils faiſoient » enſuite des deſſins étudiés & corrects de » chaque partie priſe ſéparément. Après avoir » étudié une figure entière, ils faiſoient encore » pluſieurs deſſins de la tête, des mains, des » pieds de cette même figure. Après l'avoir » drappée, ils étudioient ſéparément différentes » ſuites de plis. Ces *études* préliminaires ne » les empêchoient pas de prendre le modèle » pour peindre le tableau, & de le reprendre » encore à différentes repriſes pour le retou- » cher «. Tant de travail effraie-t-il l'imagination? un mot doit rendre le courage: le

Le caractère eſt à leur égard ce que l'*expreſſion* eſt à l'égard des êtres animés; de ſorte qu'à la rigueur, le peintre qui ne doit repréſenter aucun être vivant ſans qu'on apperçoive qu'il éprouve une ſenſation, ou une paſſion, ne doit auſſi repréſenter aucun être inanimé, ſans donner à connoître, avec ſa forme générale, ſon état accidentel, d'où réſulte ſon caractère.

Le ciel a une apparence qui lui eſt propre & une apparence que lui donnent les accidens qu'il éprouve; car en même temps qu'il eſt aërien, tranſparent, &c, il eſt ſerein ou couvert, calme ou orageux: il reçoit ſa lumière ou du ſoleil levant ou du ſoleil couchant. Un arbre eſt non-ſeulement de telle ou telle eſpèce; il eſt encore jeune ou vieux, ſain ou malade; il éprouve les effets de l'été, de l'hiver, du printems ou de l'automne.

L'artiſte qui ſe fait une loi de ne peindre aucun objet animé ſans paſſion, aucun objet inanimé ſans caractère, eſt ſemblable aux hommes qui n'écrivent ou ne parlent jamais ſans avoir une idée juſte & préciſe. Celui qui peint ſans avoir ces intentions, reſſemble à ceux qui, en ſi grand nombre, diſent ou écrivent des mots dont il ne réſulte qu'une idée vague & indéterminée.

Les loix que vous venez d'établir, dira-t-on, preſcrivent des obligations ſi difficiles, qu'on pourroit affirmer qu'aucun artiſte ne doit les avoir complettement remplies. Cela eſt vrai: je penſe même que cette obſervance eſt au-deſſus des moyens de l'art; mais ces loix n'en ſont pas moins impoſées par la nature. Cependant, comme dans la perfection morale, on admet par néceſſité des modifications & différens degrés de mérite; ainſi l'artiſte qui approche de cette perfection d'imitation que l'art ne peut atteindre, a droit à de juſtes louanges & même à l'admiration. En effet, que dans un nombre de figures dont un tableau eſt compoſé, celles qui doivent intéreſſer davantage, montrent les ſenſations ou ſoient affectées des paſſions qu'elles doivent avoir, on pardonne aiſément à quelques autres d'être (comme cela n'arrive que trop ſouvent) *inſignifiantes*. De même, ſi les objets inanimés les plus eſſentiels à l'action ont le caractère diſtinctif qui y a le plus de rapport, on doit & l'on eſt forcé d'être indulgent. D'ailleurs il faut obſerver que ſi l'on étoit témoin de l'action réelle qui eſt repréſentée, on fixeroit ſa vue ſur l'endroit de la ſcène qui inſpireroit le plus d'intérêt, & qu'on n'appercevroit alors que vaguement ce qui ſeroit plus éloigné. Cette obſervation, fondée ſur une vérité de fait, eſt infiniment eſſentielle pour fonder à leur tour pluſieurs des conventions reçues dans la peinture moderne.

Mais ces modifications ou ces adouciſſemens des loix de l'*expreſſion*, n'empêchent pas qu'un objet peint ne doive, comme par un effet magique, exciter dans le ſpectateur l'idée de ce qui n'exiſte pas dans cet objet; c'eſt-à-dire, l'idée du mouvement ou de la vie. Et cet effet ſurnaturel a lieu dans les chefs-d'œuvre d'un art, que, par cette raiſon ſans doute, on a nommé divin.

L'on peut donc dire des ouvrages de peinture qu'anime l'*expreſſion*, ce qu'Horace diſoit des poëſies de Sapho.

Spirat adhuc amor
Vivuntque commiſſi calores
Æoliæ fidibus puellæ.

Pour parvenir, s'il eſt poſſible, à concevoir en partie les cauſes de ce miracle de la peinture, il eſt néceſſaire de ſe fixer à deux obſervations.

La première, que l'union de l'ame & du corps eſt ſi intime, qu'il n'exiſte pas un moment où, dans un être animé, le corps ne participe pas des affections de l'ame, puiſque même la vie n'eſt ſenſible que par cette participation réciproque & continuelle.

La ſeconde, que la peinture, bornée à ne repréſenter qu'un inſtant, peut parvenir cependant à rappeller l'idée de cette action & de cette réaction continuelle de l'ame & des ſens, dont l'habitude eſt telle pour nous, que nous en avons ſans ceſſe l'idée, ou la conſcience; mais comment la peinture en tire-t-elle avantage? C'eſt que l'eſprit humain qui, dans un continuel mouvement, paſſe ſans ceſſe du paſſé au préſent, & du préſent à l'avenir, ne peut fixer la repréſentation bien faite d'une action inſtantanée, ſans mêler à l'idée qu'il en prend, des idées antérieures & ſur-tout des idées poſtérieures. Cette ondulation devient d'autant plus rapide, que l'objet eſt mieux repréſenté; & l'eſprit qui n'eſt lui-même que mouvement, dès qu'il eſt excité par une premiére illuſion, fait participer idéalement la figure bien imitée au mouvement qui lui eſt propre.

Mais après avoir parlé de l'obligation où eſt le peintre de provoquer ces effets magiques, on s'attendra peut-être à trouver ici tout au moins quelques indications de ce que, dans la pratique, il doit faire pour la remplir: j'ai dit qu'il eſt infiniment difficile & peut-être impoſſible de conduire à cet égard la main de l'artiſte.

En effet, s'il eſt dans la peinture des procédés plus ou moins méchaniques, plus ou moins ſuſceptibles de démonſtrations, c'eſt en raiſon des rapports qu'ils ont avec quelques ſciences exactes & poſitives, telles que l'anatomie, les proportions, la perſpective, & la pondération. La plupart des autres dépendent d'un ſentiment intelligent, & ne comportent ni règles préciſes ni démonſtrations poſſibles.

Cependant l'on peut au moins mettre l'artiſte ſur la voie, en lui conſeillant des études en quelque ſorte pratiques qui peuvent faire connoître les muſcles, les nerfs & les traits, organes immédiats de l'*expreſſion*. Quelques-uns de ces muſcles ont même, dans la ſcience de l'anatomie, des noms qui déſignent quelques fonctions appartenantes à l'*expreſſion*.

Il faut, d'une autre part, que l'artiſte obſerve preſque continuellement ſur la nature animée, ce que ces organes éprouvent de nuances, relativement aux âges de la vie, au ſexe & aux accidens ou circonſtances; il faut qu'il étudie les hommes dans les momens où ils éprouvent les affections les plus douces & les paſſions les plus violentes. La lettre ſuivante contient des obſervations curieuſes & bien faites ſur une ſcène d'*expreſſion*.

» Je ne me rappelle point ſans émotion le » ſpectacle que m'offrit un jour une aſſemblée » de jeunes gens prêts à tirer la milice. Tous » les mouvemens divers que le déſeſpoir, la » terreur, la triſteſſe, l'eſpérance & une joie » immodérée peuvent communiquer & imprimer à l'ame, ſe peignirent au-dehors avec » les traits les plus marqués, & ſous tous les » caractères variés qui réſultent de l'action & » des effets différens de ces paſſions plus ou » moins énergiques, ſelon leur concours, ſelon » le genre & le caractère des fibres ébranlées, » ſelon la propenſion de ces mêmes fibres à des » mouvemens en tel ou tel ſens, ou à des vibrations plus ou moins violentes.

» Jamais il n'y eut de plus beau ſujet d'étude » pour le phyſicien & pour le peintre. Ici le » déſeſpoir, mêlé ſans doute de colère, s'annonçoit par la férocité du regard, par la rougeur du viſage, par les rides dont le front » étoit ſemé, par le froiſſement des dents, par » les mouvemens précipités & convulſifs des » mains: là, il ſe manifeſtoit par des regards » inquiets & preſſans, par un trémouſſement » involontaire & forcé des lèvres, par un » trouble évident répandu ſur toute la face, » & par des larmes qui s'échappoient & couloient goutte à goutte. Une entière immobilité, une ſorte de ſtupeur générale, le hériſſement des cheveux, la fixité de l'œil, » organe impuiſſant dans ce moment terrible, » décéloient dans quelques-uns l'épouvante; » ce même ſentiment ſe montroit dans quelques » autres par le creuſement ou par l'allongement » des traits, par l'abattement des yeux, par » la forte preſſion & l'adhéſion intime des lèvres » l'une à l'autre, par la pâleur & la rougeur » qui ſe ſuccédoient alternativement, & par » un tremblement étonnant dans tous les » membres.

» J'en voyois dont les yeux étoient élevés » & fixés vers le ciel, la bouche béante, & » les lèvres dans cet état de contraction auquel » un ris purement corporel & ſardonien les » détermine. De profonds ſoupirs, des bras affaiſſés & pendans, des paupières à peine entr'ouvertes, une face livide & inondée de ſueur, » déſignoient dans ceux-ci l'abattement de toute » la machine, tandis que ce même abattement » s'annonçoit dans ceux-là par la courbure de » leur corps, la flexion de leurs genoux, la » poſition de leurs yeux conſtamment attachés » ſur la terre, & par l'abandon total de leur » tête qui, livrée à ſa pente naturelle, s'inclinoit en avant, & ſuccomboit à ſon propre » poids.

» D'autres ébranlemens ſuſcités par l'approche » de l'inſtant redouté, ſe faiſoient encore appercevoir; une infinité d'autres ſignes & » de nouvelles révolutions, non moins vivement caractériſées, ſuccédoient rapidement » aux premières. Tel qui étoit auparavant dans » cet anéantiſſement où l'ame, pour ainſi » dire, éclipſée, ſemble ne prêter au corps » aucun mouvement, aucune vie, paroiſſoit » triompher ſur le chsmp de cet accablement. » L'élévation de ſa tête, l'aſſurance de ſon regard, dénotoient en lui le courage & l'eſpérance. Tel autre, dont la ſérénité avoit » préſagé d'abord la tranquillité & la conſtance, » devenoit triſte, morne & interdit: en un » mot tous les modes, toutes les diverſes façons » d'être & de ſentir, étoient extérieurement » exprimés d'une manière ſi intelligible par » l'augmentation, la diminution & le changement de l'altération des lineamens ou des traits » de chaque viſage, qu'il étoit abſolument impoſſible de méconnoître, non-ſeulement les » différens genres, mais les différens degrés des » affections tumultueuſes d'où naiſſoient ſucceſſivement tant de déſordres.

» J'obſervai des touches encore plus reſſenties & des paſſions plus fortement prononcées » lorſqu'il fut queſtion d'interroger le ſort. Le » malheureux qui avoit témoigné le plus d'impatience d'apprendre le ſien, ſe traînoit avec » peine vers le lieu où le haſard alloit en décider. Sa main ſe refuſoit à l'action qui devoit l'en inſtruire: il ne ſe ſaiſiſſoit qu'en » frémiſſant de la balle ſur laquelle ſa deſtinée » étoit écrite, & la crainte & l'effroi l'emportant ſur le deſir d'être tiré d'une incertitude » cruelle, dans laquelle il auroit alors préféré de demeurer, il jettoit loin de lui, & » avec une ſorte d'horreur, cette balle auſſitôt » qu'il l'avoit priſe, & ne s'informoit pas de » ce qui pouvoit en réſulter pour lui de conſolant ou de funeſte.

» Un autre s'avançoit avec cette audace » qu'inſpirent quelquefois les grands dangers; » mais après s'être aſſuré par lui-même de la » faveur du ſort, il tomboit dans la ſituation

Digitized by Google

» d'un homme épouvanté du ſeul ſouvenir du » périlimminent auquel il étoit échappé.

» Pluſieurs s'offroient au coup avec une réſo- » lution qui dans les uns renoit du deſeſpoir, » & pouvoir être dans lea autres l'effet d'un » véritable étourdiſſement.

» Entre ceux que le haſard rendit à eux- » mêmes, quelques-uns montrèrent une tran- » quillité que je n'enviſageal pas néanmoins » comme une exemption entière de tout trouble; » cette tranquillité, plus froide dans quelques » autres, me repréſentoit cerétat d'indifférence » qui eſt plus voiſin de la triſteſſe que du » plaiſir. J'en contemplai beaucoup dont le con- » tentement ſe manifeſtoit par des larmes plus » ou moins abondantes : d'autres rioient, & » verſoient à la fois des pleurs; d'autres encore » fsiſoient malgré eux des cris, des ſauts & des » éclats de rire. L'équilibre des vibrations » étant en effet rompu, l'empire de la volonté » eût été certainement trop foible pour bslan- » cer en eux, dès le ptemier moment, l'irrup- » tion ſoudaine & copieuſe des eſprits qui » provoquoit leurs mouvemens. D'autres enfin, » non moins ttanſportés de plaiſir, parloient » ſans ceſſe, & marquoient par une ſingulière » volubilité de langue le ſentiment dont ils » étoient intimément pénétrés : car l'abondance » ou la ſuperfluité des paroles eſt ſouvent l'ex- » preſſion d'une joie immodérée, comme le » ſilence eſt l'expreſſion d'une douleur pro- » fonde.

» En conſidérant auſſi ceux qui furent les » victimes du ſort, je remarquai dans l'un » d'eux une réſignation ſubite qui me ſurprit » d'autant plus, que cet abandonnement tout » de lui-même venoit d'être précédé de toutes » les démonſtrations d'une terreur réelle. Un » autre, qui s'étoit ſoutenu juſqu'alors en maſ- » quant ſon effroi de tous les dehors de l'ar- » rogance, fut auſſitôt abattu; une reſpiration » entrecoupée & tremblante lui permettoit à » peine de proférer quelque plainte.

» Mais celui qui me remua le plus forte- » ment étoit un jeune homme que j'avois vu » plongé juſques là dans la plus affreuſe conſ- » ternation. Il s'avança pas à pas, & la tête » toujours baiſſée; la vue de l'objet dans le- » quel étoit renfermé ſon arrêt, porta tout-à- » coup la rage juſques dans le fond de ſon » ame. Soudain il grince des dents, frappe ſa » poitrine, & la déchirant d'une main avec » fureur, il fouille de l'autre avec emporte- » ment parmi les balles, la retire de même, » & tendant ſon bras pour expoſer à tous les » yeux le ſort qui lui eſt échu, ſon égarement » eſt tel, que lui ſeul ne diſtingue plus rien. » Ses membres, incapables de mouvemens, » demeurent dans la ſituation où ils ſe trouvent, » & toutes ſenſations ceſſent, pour ainſi dire, » en lui, comme s'il eût été atteint de cette » maladie formidable où le corps s'en tient à » la poſition qu'il a priſe ou qu'on lui donne ».

L'artiſte curieux d'étudier la plus belle partie de ſon art, celle qui peut l'élever au rang des grands poëtes, trouvera des occaſions fréquentes d'obſerver le jeu des différentes paſſions.

Quelques peintres, le Brun entr'autres; ont tracé des exemples de l'*expreſſion* du viſage relativement à quelques paſſions : mais qu'il y a loin de ces eſſais à un ouvrage parfaitement médité & étendu ſur tout ce qui dsns le corps humain eſt ſuſceptible d'*expreſſion*, ſoit par les formes, ſoir par les mouvemens, ſoit par la couleur!

Des collections de deſſins ou d'études faites méthodiquement par des artiſtes habiles, aidés des obſervstions de quelques philoſophes, éclairés dans la psrtie des arts, ſeroient les véritables fondemens d'une ſcience qui n'eſt pss créée. On peut avancer que la théorie n'en eſt qu'ébauchée, puiſque les srtiſtes n'ont d'sutres guides encore que leurs obſervations paſſsgères, & l'imitation des imitations célèbres. La reſſource du plus grand nombre eſt le tâtonnement ou une ſorte de routine.

Au reſte, je placerai au mot *Paſſion* quelques-unes des obſervations & des eſſais de le Brun, maia en ne diſſimulant pas, malgré ces ſecours, la diſerte de l'art ſur cet objet important. (*Article de M.* WATELET,)

EXPRESSION. On peut diſtinguer dans l'*expreſſion* une bonté abſolue & une bonté relative. Une figure dans laquelle l'artiſte aura ſu rendre avec la plus grande vérité une affection de l'ame, ſera d'une bonne *expreſſion* abſolue; mais elle peut être juſtement condamnée relativement au ſujet du tableau, ſi elle ne s'accorde pas avec l'*expreſſion* générale que ce tableau doit offrir. Par exemple, dans le tableau de Jacques Jordaens, qui appartient au Roi, & qui repréſente les vendeurs chaſſés du temple, les *expreſſions* ſont d'une grande juſteſſe & d'une parfaite verité; elles ſont bonnes en elles-mêmes; & cependant elles ſont vicieuſes relativement au ſujet, parce qu'elles ſont comiques, & qu'elles diſtraient le ſpectateur du reſpect qu'il doit avoir pour une action de Jéſus-Chriſt, tandis que tout, dans le tableau, devroit tendre à inſpirer ce reſpect.

Dans un tableau repréſentant le martyre d'un ſaint, tout doit concourir à faire entrer dans l'sme du ſpectateur le ſentiment d'une douleur pieuſe, à la vue des tourmens du héros qui a ſcellé ſa foi de ſon ſang. Le Dominiquin a donc manqué à l'*expreſſion* relative, lorſque dans le martyre de ſaint André, il a tepréſenté un bourreau qui eſt tombé en tirant une corde, & d'autres bourreaux qui ſe mocquent de lui par des geſtes groſſiers. Cette ſcène bur-

leſque, conſidérée en elle-même, eſt d'une bonne *expreſſion*; mais cette *expreſſion* eſt déplacée relativement au ſujet.

Quelquefois une *expreſſion* peut être de la plus grande bonté relative, ſans avoir la bonté abſolue. Raphaël nous offre un exemple frappant d'une *expreſſion* de ce genre. Pour qu'un homme en étouffe un autre ſous ſes pieds, il faut qu'il faſſe uſage de toutes ſes forces, & encore ſeront-elles inſuffiſantes. Mais dans le tableau de Raphael, ſaint Michel, pour écraſer le demon, ne le touche même pas. C'eſt que le ſaint archange a reçu pour cette action une partie de la puiſſance de Dieu même; un geſte, une intention lui ſuffit pour opérer. Son *expreſſion* ſeroit donc inſuffiſante, même ridicule, s'il s'agiſſoit d'un homme: elle eſt ſublime lorſqu'il s'agit d'un miniſtre de la divinité, & Raphael a peut-être été de tous les peintres le ſeul capable de la trouver.

Comme il eſt reſté juſqu'à préſent le plus grand maître dans cette belle partie de l'art, nous croyons, pour faire connoître à cet égard ſes principes & ſa pratique, devoir tranſcrire ici ce qu'en a dit un peintre célèbre qui l'avoit beaucoup étudié.

« L'eſprit de Raphaël étoit philoſophique, » & ne pouvoit être touché que des choſes qui » ont quelque *expreſſion*. Il conçut les pre- » mieres idées de l'*expreſſion* figurée en voyant » les ouvrages de Maſſacio, & les cartons de » Léonard de Vinci. C'eſt d'après eux qu'il con- » ſidéra la nature ſous toutes ſes faces, s'atta- » chant particulièrement aux affections de l'ame, » & à leurs effets ſur le corps.

« Son premier ſoin, quand il vouloit compo- » ſer un tableau, étoit de penſer à l'*expreſſion*; » c'eſt-à-dire, d'examiner ſuivant le ſujet, » quelles paſſions devoient animer les perſon- » nages en général; enſuite il calculoit les dé- » grés de ces paſſions, & déterminoit les perſon- » nages auxquels il falloit les donner; quelles » eſpèces de figures il devoit employer; quel » devoit être leur nombre, & à quelle diſ- » tance de l'objet principal il étoit convenable » qu'elles fuſſent placées pour mieux concourir » à l'effet général. Par ce moyen il concevoit » l'étendue de ſon ouvrage, déterminoit la gran- » deur du champ qu'il devoit remplir, & les » rapports mutuels de l'*expreſſion* de l'objet prin- » cipal, & de celle des principaux grouppes. Il » conſidéroit ſi l'action ſe bornoit au moment » actuel, ou ſi elle devoit s'étendre au-delà; » ſi elle étoit d'une *expreſſion* forte ou foible, » ou tempérée; ſi elle avoit été précédée de » quelque événement antérieur, ou ſi quelque » événement poſtérieur devoit la ſuivre; ſi » la ſcène étoit tranquille ou tumultueuſe, » agréable ou triſte, ordinaire ou ſinguliere, » paiſiblement ou tumultueuſement lugebre.

» Après avoir réfléchi ſur tous ces détails, » il choiſiſſoit ce qui étoit le plus néceſſaire » pour diſpoſer ſon objet principal, & lui don- » noit la plus grande vérité & la plus grande » clarté. Ses autres idées ſe ſuivoient confor- » mément à leur importance, & il plaçoit » toujours les choſes les plus néceſſaires avant » celles qui l'etoient moins: de cette ma- » nière, ſes ouvrages, ſans manquer d'au- » cune partie eſſentielle, n'en avoient aucune » d'inutile, & le beau s'y trouvoit toujours, » tandis que chez les autres artiſtes, le né- » ceſſaire manque ſouvent, parce qu'ils ont » cherché la beauté dans les choſes inutiles.

» Lorſqu'il paſſoit à chaque figure en par- » ticulier, il ne cherchoit pas d'abord, comme » les autres peintres, l'attitude la plus pit- » toreſque qu'il pouvoit leur donner, ſans » prendre garde ſi ces figures convenoient » au ſujet ou non; mais il réfléchiſſoit ſur » ce qui ſe devoit paſſer dans l'ame d'un » homme qui ſe trouveroit dans une circonſ- » tance ſemblable à celle qui lui étoit offerte » par ſon ſujet. Il ſongeoit enſuite à l'effet » que telle ou telle paſſion devoit faire ſur » le perſonnage qu'il repréſentoit; & quelle » partie du corps devoit être mue pour » l'exprimer: c'eſt à cette partie qu'il don- » noit alors le plus d'action, en laiſſant » oiſives celles qui n'y étoient pas néceſ- » ſaires. Voilà pourquoi l'on trouve dans » les tableaux de ce maître de ces figures » tranquilles & droites qui ſont auſſi belles » que celles dont le mouvement eſt très- » marqué dans une autre partie du tableau, » parce que cette attitude ſimple & tran- » quille, ſert à exprimer la ſituation inté- » rieure de l'ame, & que les autres qui ſont » en action, repréſentent des mouvemens ex- » térieurs.

» Ainſi on trouve l'eſprit de Raphaël dans » chaque ouvrage, dans chaque grouppe, dans » chaque figure, dans chaque membre, dans » chaque articulation, & juſques dans les che- » veux & dans les draperies. S'il fait parler quel- » qu'une de ſes figures, on s'apperçoit ſi ſon » ame eſt calme, ou ſi elle parle avec véhé- » mence. Celle qui penſe, a véritablement l'air » d'un homme qui médite; & l'on diſtingue » dans toutes les paſſions ſuſceptibles d'être for- » tement rendues, ſi elles ne ſont que com- » mencer, ſi elles ſont à leur plus haut période, » ou bien ſi elles finiſſent.

» Je n'écris point pour ceux que la pareſſe » domine, & qui prennent pour prétexte, » comme on le fait ſouvent, qu'il eſt impoſ- » ſible de connoître les beautés de Raphael à » moins que d'être à Rome: car je puis aſſu- » rer que ceux qui ſont en état de réfléchir, » pourront faire toutes les remarques que je

» viens d'indiquer, d'après les gravures que » Marc-Antoine, Auguſtin de Veniſe, & d'autres, nous ont données des ouvrages de ce » grand maître, quoique l'*expreſſion* y ſoit néceſſairement affoiblie . . . . .

» L'objet qu'il a eu principalement en vue, » c'eſt l'invention, & l'invention conſiſte dans » l'*expreſſion* de la vérité. Toutes les figures de » ſes tableaux ſont ce qu'elles doivent être, & » ne ſauroient ſervir à exprimer une autre paſſion. Le caractère penſif, le triſte, le gai, le » furieux, ſont tous également bien rendus. Il » n'a pas ſeulement donné l'*expreſſion* convenable à chaque figure, mais le ſujet entier » & ſes différentes épiſodes ont les caractères » requis pour ſervir d'acceſſoires à la figure » principale. Ce qu'il y a d'étonnant, c'eſt la » variété qu'il a ſu mettre dans une même *expreſſion*, & le jugement qu'il a montré, en » ſe ſervant tantôt de pluſieurs figures pour » rendre une ſeule *expreſſion;* & tantôt d'une » ſeule partie d'une figure : le tout ſuivant que » l'exigeoit le ſujet, & non pas au haſard, & » par un ſimple luxe d'imagination, mais ſelon » la veritable dignité, & ſelon que la force de » l'*expreſſion* le demandoit.

» Il offre des varietés ſans contraſtes recherchés, des paſſions violentes ſans grimace & » ſans baſſeſſe. Il a même connu l'*expreſſion* de » l'ame & ſes effets ſur les tendons des différentes parties du corps, qu'il a quelquefois » exprimés par le ſeul mouvement d'un doigt. » Il a ſu faire uſage auſſi des choſes qui n'étoient bonnes que parce qu'il ſavoit les employer à-propos, & qui auroient fait un mauvais effet ailleurs. Aucun artiſte n'a ſu trouver comme lui le juſte degré du *ni plus ni moins* de mouvement que l'ame produit ſur » le corps. Trop ſouvent, au lieu de perſonnes » animées par une paſſion grande & forte, on » a fait des eſpèces de frenétiques, & pour » rendre les mouvemens d'une ame tranquille » & ſage, on a peint des figures froides & inſenſibles.

» Communément la première choſe ſur laquelle les artiſtes fixent leur attention préférablement à toutes les autres, c'eſt l'agencement & la compoſition de chaque figure, » ſelon le contraſte & les règles de l'art : Raphaël, au lieu de ſuivre cette méthode, ſe » repréſentoit d'abord à l'eſprit toutes les parties telles qu'il convenoit qu'elles fuſſent pour » concourir à l'*expreſſion* générale ; enſuite il » penſoit à l'objet principal de ſon ſujet ; & » enfin à chaque figure en particulier : il n'en » plaçoit aucune ſans avoir examiné auparavant » quelles étoient celles qui devoient paroître » le plus, en commençant toujours par les parties qu'il vouloit faire agir pour exprimer la » paſſion, & en laiſſant plus ou moins oiſives » celles qui n'étoient pas utiles à cette *expreſſion*. Il a ſu exprimer la ſimplicité d'eſprit, le » recueillement, & toutes les paſſions tant intérieures qu'extérieures. J'entends par paſſions » intérieures, celles que le peintre doit exprimer par les moindres parties & les membres » les plus délicats, tels que le front, les yeux, » les narines, la bouche, les doigts, &c. Les » paſſions extérieures ſont celles qui ſe manifeſtent par des mouvemens violens, qui ſont » les effets d'une paſſion ſpontanée ou portée à » l'excès.

» Raphaël a eu ſoin auſſi de ne repréſenter » jamais, ou du moins que très-rarement, une » action achevée : j'appelle une action achevée, » lorſqu'il ne reſte plus rien à faire pour la terminer. Par exemple, une perſonne qui marche, quand elle a fait un pas & poſé le pied, » ne peut plus faire autre choſe que de recommencer cette même action ; & cette attitude » ne fera pas un auſſi grand effet dans un tableau, que celle d'une figure repréſentée actuellement en action, & qui n'a pas encore » achevé le pas : c'eſt que, par ce moyen, » on laiſſe travailler l'imagination du ſpectateur, qui s'apperçoit aiſément que la figure » doit finir le mouvement actuel, & ne peut » pas reſter immobile, comme celle qui a fini » ce mouvement, & qui peut demeurer tranquille ſans en faire un autre. Une figure dont » l'action eſt terminée, reſte oiſive & ſans occupation.

» Raphaël a employé une fineſſe de l'art peu » connue des artiſtes vulgaires ; c'eſt la méthode de cacher avec adreſſe une partie du » corps, telle qu'une main, un pied, &c. : » car on ne peut pas dire qu'il n'a pas montré » ces parties, parce qu'il n'a pas ſu les bien » faire ; mais il ne s'eſt ſervi de cette ſage économie, que pour ne pas montrer des parties » qui ſeroient reſtées oiſives, ou qui auroient » ôté aux parties principales quelque choſe de » leur beauté. Il a ſouvent auſſi caché certaines » parties, à cauſe du mauvais effet qu'elles » auroient produit avec une autre partie qu'il » vouloit faire paroître. Ce qui prouve cette » idée, c'eſt qu'il n'a pas fait uſage de cette » méthode dans ſes figures principales, mais » ſeulement dans celles qui pouvoient ſouffrir » quelque négligence apparente. « (*Extrait des œuvres de Mengs.*)

Nous avons rendu compte des obſervations faites par le Brun, dans une conférence de l'académie, ſur la compoſition du tableau de la manne donnée aux Iſraélites dans le déſert, par le Pouſſin. Nous avons promis alors de revenir ſur cet ouvrage de l'art, pour montrer, par un bel exemple, comment toutes les figures d'un tableau doivent concourir, par leurs *expreſſions*, à l'effet que le peintre veut produire.

Digitized by Google

C'eſt encore le Brun qui continuera de parler ici; mais pour le bien entendre, il faut relire ce qui a été dit de la compoſition & des différens grouppes de ce tableau, *article* COMPOSITION, & ſur-tout avoir ſous les yeux le trait de ce tableau. PLANCHE I.

Le Brun montra que le Pouſſin a rendu toutes ſes figures ſi propres au ſujet, que toutes ont rapport à l'action, & contribuent à faire connoître les maux que le peuple Juif avoit ſoufferts. Les uns languiſſent encore, & ne ſont pas même inſtruits de l'aſſiſtance miraculeuſe qui vient de leur être envoyée; les autres en éprouvent déjà les effets, & ſont partagés par des actions qui, toutes différentes, tendent également à exciter l'intérêt du ſpectateur.

Ce n'eſt pas ſans deſſein que l'artiſte a choiſi un homme avancé en âge, pour lui faire regarder une femme qui allaite ſa mère. Une action de charité ſi extraordinaire devoit être regardée par un perſonnage grave; un tel ſpectateur la relève encore davantage, parce qu'il eſt plus capable d'en ſentir le prix; & comme il s'applique à la conſidérer, il engage ceux qui voyent le tableau, à s'y attacher plus particulièrement à leur tour, & à la mieux apprécier.

On reconnoît aiſément dans la figure de cet homme, les ſentimens de ſurpriſe & d'admiration dont il eſt pénétré. Ses bras ſont retirés & poſés contre le corps, parce que, dans les grandes ſurpriſes, tous les membres ont coutume de ſe retirer les uns près des autres, ſur-tout quand l'objet qui ſurprend, n'imprime dans l'eſprit qu'un ſentiment d'eſtime & d'admiration, ſans aucun mélange de crainte; car la frayeur trouble les ſens, & engage à chercher des ſecours, & à ſe défendre contre le péril dont on eſt menacé. La piété filiale repréſentée par le Pouſſin, n'inſpire au vieillard qui en eſt témoin, qu'une admiration facile à reconnoître par l'*expreſſion* de ſon viſage. Il ouvre les yeux autant qu'il le peut; on diroit qu'en regardant plus fortement, il eſpère comprendre davantage la grandeur de l'action dont il eſt touché, & qu'il force le ſens de la vue à toute l'activité dont il eſt capable, pour mieux ſentir ce qu'il ne ſauroit trop eſtimer.

Il n'en eſt pas de même des autres parties de ſon corps: les eſprits qui les abandonnent, les laiſſent ſans mouvement. Sa bouche eſt fermée comme s'il craignoit qu'il lui échappât quelque choſe de ce qu'il a conçu, & cette clôture du paſſage de la reſpiration, lui élève l'eſtomac plus qu'à l'ordinaire. Il ſemble ſe retirer un peu en arrière, pour témoigner ſa ſurpriſe, & pour marquer en même temps le reſpect que lui inſpire cette action vertueuſe.

La femme pieuſe qui allaite ſa mère, ne la regarde pas en lui rendant ce généreux ſecours: c'eſt ſon enfant qu'elle regarde; c'eſt vers lui que ſon corps eſt penché. Le deſir qu'elle éprouve de les ſecourir tous deux, lui fait faire une double action de mère. D'un côté, elle voit dans une extrême défaillance celle qui lui a donné le jour; & de l'autre, elle voit celui qu'elle a mis au monde, lui demander une nourriture qui lui appartient, & qu'elle ſemble lui dérober en la prodiguant à une autre. Le devoir & la piété parlent à la fois à ſon ame, & dans le moment qu'elle ôte le lait à ſon enfant, elle lui donne au moins des larmes. On voit que, par ſes paroles & ſes careſſes, elle cherche à l'appaiſer, & ſemble implorer le pardon du tort qu'elle lui fait. L'enfant ſe contente de pleurer, & ne s'emporte point avec excès pour avoir ce dont on le prive.

L'action de cette vieille femme qui embraſſe ſa fille, & qui lui met la main ſur l'épaule, eſt bien une action des vieilles gens, qui embraſſent avec force ce qu'ils tiennent, craignant toujours qu'il ne leur échappe, & elle marque en même temps l'amour & la reconnoiſſance de cette mère pour ſa fille.

Le malade qui ſe lève à demi pour les regarder, contribue encore à les faire remarquer. Il eſt ſi ſurpris, qu'il oublie ſon mal pour les conſidérer. Comme la chaleur naturelle agit principalement où les eſprits ſe portent avec le plus d'affluence, on voit que toute ſa force ſe trouve dans la partie ſupérieure du corps où ſes eſprits ſont appellés par l'admiration qu'il éprouve.

Par la figure du vieillard qui, couché derrière ces deux femmes, regarde le ciel en étendant les bras, & par celle du jeune homme qui lui montre les lieux où tombe la manne, le peintre a voulu déſigner deux mouvemens d'eſprit fort différens, quoiqu'excités par la même cauſe. Le jeune homme, en voyant tomber cette nourriture extraordinaire, la montre avec empreſſement au vieillard, & n'eſt occupé que de la joie qu'il reſſent de ce bienfait, ſans penſer à celui qui l'accorde: le vieillard plus ſage eſt moins preſſé de regarder la manne, que de lever les yeux au ciel, & d'adorer la prévidence qui la répand ſur la terre.

Le Pouſſin ne diſpoſoit pas ſeulement ſes figures pour remplir l'eſpace de ſon tableau, il leur donnoit à toutes des mouvemens divers dont elles ſembloient animées, & avoit ſoin que tous ces mouvemens euſſent des cauſes particulières qui ſe rapportaſſent à ſon ſujet principal. Ainſi, comme le Brun ne manqua pas de l'obſerver, on voit par l'action de ces deux jeunes garçons, qui ſe pouſſent pour recueillir la manne ſur la terre, l'extrême néceſſité, le beſoin preſſant auquel le peuple de Dieu ſe trouvoit réduit. Ces deux jeunes gens

ne ſe battent pas comme des ennemis qui ſe voudroient du mal ; l'un tâche ſeulement que l'autre ne prenne pas ce qui lui eſt ſi néceſſaire à lui-même.

Une femme invite un jeune homme qui tient de la manne dans une corbeille, à en porter au vieillard qui eſt derrière elle : exemple touchant de bonté. Le beſoin qu'elle vient d'éprouver, ne la rend que plus ſenſible aux ſouffrances des malheureux.

Une belle & jeune fille regarde en haut, tendant le devant de la robe, & ſans daigner ſe baiſſer pour recueillir la manne, elle la reçoit du ciel, comme s'il ne la répandoit que pour elle. L'artiſte a voulu exprimer par cette figure l'humeur trop ſouvent dédaigneuſe des femmes qui ont de la beauté. Elles croyent que la nature entière doit être à leur ſervice, & ne reçoivent même les bienfaits que comme des tributs qu'elles ſont en droit d'attendre & d'exiger.

Le Pouſſin a repréſenté un homme qui porte de la manne. On voit, par ſon action, qu'il ne fait que commencer à en porter à ſa bouche, pour ſavoir quel en eſt le goût ; & cet épiſode, en apparence peu intéreſſant, mais en effet très-ingénieux, fait connoître que la manne eſt une nourriture nouvelle, encore inconnue au peuple à qui elle eſt accordée. Ainſi le tableau ne repréſente pas indiſtinctement la manne tombant dans le déſert ; mais le premier inſtant où elle eſt tombée.

L'homme & la femme que l'on voit ſi attachés à en ramaſſer, ſont dans la même attitude, parce que tous deux ont une même intention : on voit par leur empreſſement qu'ils ſont du nombre de ceux qui, par une prévoyance inutile, & par une coupable défiance des ſecours divins, tâchent d'en faire une trop grande proviſion.

Le Brun fit encore remarquer, comme une des belles parties du tableau, ce grouppe de figures qui paroiſſent devant Moyſe & Aaron. Des hommes à genoux, d'autres dans une poſture d'humiliation, & ayant des vaſes de manne, ſemblent remercier le prophète du bien qu'ils viennent de recevoir. Mais Moyſe levant en haut les bras & les yeux, leur répond que c'eſt du ciel que leur vient ce ſecours ; & le grand prêtre Aaron, joignant les mains, leur donne l'exemple de rendre graces à Dieu.

Les anciens & les ſages d'Iſraël ſont derrière Moyſe. Comme ils ont une connoiſſance plus particulière que la multitude, des miracles que Dieu opère par l'entremiſe de ſon prophète, ils regardent en haut, & remercient le Tout-Puiſſant des bienfaits qu'il accorde à ſon peuple choiſi.

Enfin toutes les figures d'un tableau, le ſite, les épiſodes, les acceſſoires, le ton général, les teintes particulières, la couleur, l'étoffe, la forme des draperies, doivent contribuer à fortifier l'*expreſſion* principale, & à pénétrer l'ame du ſpectateur des ſentimens que l'artiſte s'eſt propoſé d'exciter. Les beautés mêmes qui contrarient cet objet, deviennent des défauts, parce qu'elles ſont déplacées. (*Article de M.* LEVESQUE.)

EXTRÉMITÉS (ſubſt. fém. plur.). On entend par le mot *extrémités*, dans le langage de la peinture, les mains & les pieds. La tête devroit ſans doute y être compriſe ; mais comme elle s'eſt emparée preſque entièrement du droit de caractériſer les perfections qu'elle rend plus ſenſibles, & d'exprimer les affections par un jeu plus varié & plus multiplié des muſcles que toutes les autres parties, on la met dans une claſſe particulière.

Les mains & les pieds ſont cependant des organes d'expreſſions qui, bien accordées avec celles du viſage, contribuent infiniment à caractériſer & à rendre plus vraies les figures que le peintre s'efforce de nous préſenter comme vivantes.

Les *extrémités* ſont ſuſceptibles de graces ; elles expriment à leur manière la joie, la douleur, & entraînent le plus ſouvent le reſte du corps dans leurs mouvemens, en ſorte qu'elles en déterminent les poſitions, les attitudes & la pondération.

Voyez au théâtre un excellent pantomime ; la liberté plus entière que donne ſon ſilence d'obſerver avec attention toutes les parties de ſon corps, vous font remarquer combien l'accord parfait de l'impreſſion de toutes les parties, & ſur-tout des pieds & des mains, contribue à la vérité qui vous attache, ainſi qu'à l'éloquence & à l'énergie du jeu muet. Il eſt inutile de s'arrêter à établir combien la peinture ſe rapproche de la pantomime. Quant à la grace, il eſt aiſé d'obſerver encore combien les détails de la conformation des mains, que la néceſſité de leur uſage offre ſans ceſſe à nos yeux, les tend ſuſceptibles d'agrémens.

Auſſi l'imitation ſavante & fine de ces beautés contribue-t-elle infiniment à rendre agréables les tableaux des peintres qui, les ayant étudiées, les rendent ſenſibles dans leurs ouvrages. C'eſt ainſi qu'une Vierge du Guide ou de l'Albane s'embellit aux yeux de ceux qui la regardent lorſqu'on obſerve les juſtes proportions de ſes doigts finement étagés & d'une main doucement arrondie, dont les muſcles forment dans les points où ils s'attachent de légères cavités, pour déſigner, par les formes les plus agréables, ce que les articulations & la nature des os pourroient donner de ſéchereſſe aux mouvemens.

Digitized by Google

La nature a formé les pieds ſur les mêmes principes, & leur a donné les mêmes moyens de contribuer à la perfection générale par les beautés de leurs formes & la variété de leurs différentes parties : mais l'uſage s'oppoſe parmi nous aux études qui ſeroient néceſſaires aux peintres pour faire un plus fréquent emploi de ces ſources d'expreſſions & de beautés. Ils ne trouvent preſque jamais pour objets de leurs études que des pieds plus ou moins déformés par les loix de la mode, & par l'art des cordonniers, tous plus ou moins habiles à détruire la nature.

La néceſſité nous contraint à couvrir nos pieds de manière à ne pas laiſſer même entrevoir leurs formes, & l'uſage, ou plutôt l'abus & l'extravagance d'une prétention mal entendue, conduit ſur-tout les femmes à défigurer ces parties, ſans que les douleurs habituelles & les inconvénians qui en réſultent, puiſſent l'emporter ſur les faux préjugés qui ſe ſont établis.

Et comment, ſi la gêne & les douleurs ne les détrompent pas, pourroit-on, par des raiſonnemens, perſuader à nos belles que l'exceſſive petiteſſe des pieds, beauté de convention qu'elles ſe diſputent entr'elles, n'eſt pas une imperfection moins choquante que le ſeroit leur groſſeur exceſſive ? Les artiſtes ſur-tout qui connoiſſent mieux que tout autre cette erreur, plaignent avec intérêt celles ſur leſquelles ils déſireroient ſa modeler ; mais ils ne ſe refuſent guère à ſourire lorſqu'ils voient un corps énorme ſe mouvoir en chancelant ſur deux pivots diſproportionnés, & les femmes perdre & rechercher ſans ceſſe un équilibre pénible, que la moindre diſtraction ou la moindre oppoſition les empêche de retrouver.

C'eſt pour parvenir à cette ridicule démarche que nos femmes, dès leur première jeuneſſe, détruiſent la forme de leurs orteils, & celle des jointures qui attachent les pieds à la jambe. Cet uſage barbare a tellement prévalu dans toutes les claſſes de la ſociété, que ſi l'on déſire d'un peintre ou d'un ſculpteur une Vénus entrant dans le bain, ou les Graces telles que la nature en a ſuggéré l'idée aux artiſtes de l'antiquité, il fait les plus inutiles recherches pour trouver en réalité ces perfections que tant de modernes Vénus & tant de Graces prétendues croient poſſéder.

Il réſulte encore des abſurdités dont je viens de parler, que ſi nos artiſtes, fidèles aux proportions conſacrées par les plus beaux ouvrages de l'antiquité, donnent aux pieds d'Hébé ou de Flora, la longueur qui doit conſtituer leur juſte dimenſion, la moitié du public, tout au moins, ſe croit obligée de blâmer la nature & l'art, plutôt que d'avouer une erreur accréditée.

Voilà ce qui regarde les graces & les proportions des *extrémités*.

Quant à l'expreſſion, il eſt facile de concevoir au moins combien elles en ſont ſuſceptibles, en examinant, comme je l'ai dit, les bons pantomimes & les comédiens, qui ont approfondi leur art, & mieux encore les beaux ouvrages de l'antiquité.

Il faut convenir que les obſtacles que mettent nos vêtemens à ce concours d'expreſſion de toutes les parties qui ſont deſtinées à la rendre plus ſenſible, en ôtent en grande partie la connoiſſance à ceux pour qui ſont deſtinés les ouvrages de l'art, de manière que ne pouvant les bien juger, leur indulgence entraîne ſans doute les artiſtes à les négliger : mais la néceſſité où ſe trouvent les peintres d'hiſtoire, d'offrir ſouvent la nature ſans voiles, les force cependant à donner aux *extrémités* des expreſſions, qui trop ſouvent ne ſont pas fondées ſur une étude aſſez approfondie, & qui ſe trouvant ou fauſſes, ou foibles, ou peu d'accord avec celles du viſage, affoibliſſent plutôt l'effet général qu'elles ne l'augmentent.

Ces artiſtes qui, pour repréſenter complétement la douleur, devroient au moins avoir ſans ceſſe ſous les yeux le Laocoon, ne ſentent ni aſſez fortement, ni avec aſſez de juſteſſe, que les affections déchirantes doivent agir ſur les *extrémités* en raiſon du nombre de charnières & de cordes qui s'y trouvent dans un eſpace peu étendu. En effet, chaque doigt éprouve ſa portion de la douleur qui agit ſur l'origine de tous les muſcles, & ſur la principe des eſprits ; chaque nerf exprime & crie, ſi l'on peut parler ainſi ; & il ſembleroit que nos affections portées juſqu'aux *extrémités*, redoublent de violence, parce qu'elles ne peuvent s'étendre plus loin.

Il paroît que c'eſt dans l'intérieur & vers les régions du centre, telles que le cœur & le diaphragme, que les affections pénibles excitent les plus grands orages. Mais ſi la repréſentation de ces effets eſt interdite à l'art dont je traite, la néceſſité devient plus grande pour ceux qui l'exercent, d'étudier avec recherche les mouvemens dont je parle, & de les rendre avec une juſteſſe qui produiſe l'effet que nous fait éprouver dans la nature le concours de toutes les parties qui en ſont ſuſceptibles.

Mettez-vous donc en garde, jeunes artiſtes, contre l'exemple & les obſtacles qui rendent ſi communes dans les ouvrages de peinture l'incorrection & la fauſſe expreſſion des *extrémités*.

Lorſque vous commencez à deſſiner & à peindre, ce ſont preſque généralement les parties de la figure dont vous négligez le plus l'étude approfondie. Cette étude exige à la vérité des obſervations juſtes & exactes ſur une quantité de parties mobiles, & de charnières, pour ainſi dire, accumulées : mais elle eſt indiſpenſable pour parvenir au complément de l'expreſſion. Cependant combien de peintres les deſſinent, les diſpoſent & les repréſentent de pratique, & d'après

d'après une ſorte de routine ! Combien de maîtres ſe font reconnoître aux formes toujours ſemblables & toujours fauſſes, & aux poſitions imaginaires des bras, des pieds & des mains des perſonnages qu'ils mettent en ſcène ! Combien, ſi l'on cachoit les têtes de la plupart de leurs figures, ne ſeroit-il pas difficile, & même ſouvent impoſſible, de déterminer à la diſpoſition & aux mouvemens des *extrémités*, la poſition des corps de ces figures, &, à plus forte raiſon, les impreſſions de leur ame ! (*Article de M.* WATELET.)

Quand M. WATELET écrivoit cet article, l'école françoiſe méritoit en général ce reproche : mais il faut reconnoître qu'aujourd'hui les plus célèbres de ſes maîtres, loin de négliger les *extrémités*, en font l'objet de l'étude la plus ſoigneuſe, & donnent à ces parties toute l'expreſſion & toute la beauté dont elles ſont ſuſceptibles. (L.)

F F

FABRIQUE, (ſubſt. fém.) ſignifie, dans le langage de la peinture, tous les bâtimens, toutes les conſtructions dont cet art offre la repréſentation, ſoit comme objet principal, ainſi qu'on le voit dans les tableaux d'architecture, ſoit comme lieu de la ſcène & ornement du fond d'un tableau d'hiſtoire, ſoit enfin comme richeſſe & embelliſſement des payſages.

Ce mot réunit donc, dans le ſens étendu qu'il préſente, les palais & les cabanes; mais par une ſingularité attachée à quelques arts d'imitation, tandis que, dans la réalité, on admire les beaux édifices, & qu'on regarde avec dédain les maſures ou les chaumières, on voit ſouvent avec aſſez d'indifférence la repréſentation d'un palais. L'artiſte qui la met ſous nos yeux nous ennuie, tandis qu'on ſe ſent attaché par la peinture des ruines d'un grand édifice, ou intéreſſé par celle d'une ſimple & pauvre cabane.

S'occuper à rechercher tout ce qui peut occaſionner cette différence d'affections, ſeroit peut-être une occaſion de démêler pluſieurs nuances aſſez fines de nos ſentimens moraux; mais pour ne pas trop m'écarter de mon ſujet, je me contenterai d'abord de dire que l'imitation d'une *fabrique* régulière, & par conſéquent ſymmétrique, quelque riche qu'elle ſoit, n'offre à l'art & à celui qui regarde l'ouvrage, qu'une uniformité à laquelle il eſt bientôt indifférent, & qui dès-lors l'ennuie; au lieu que les deſtructions préſentent au peintre & à l'amateur des tableaux, des accidens innombrables, qui donnent lieu au premier d'exercer ſon talent, en offrant au ſecond des variétés qui l'attachent.

Cette cauſe, efficace ſans doute, a donné dans la peinture un tel avantage aux ruines, ouvrage du tems, & aux chaumières conſtruites par la pauvreté, qu'il s'eſt trouvé de tout tems des artiſtes qui s'y ſont conſacrés preſque excluſivement; enſorte qu'on les déſigne ſous le nom de peintres de ruines, & même de peintres de baraques. Les accidens pittoreſques, attachés aux deſtructions & à la pauvreté, l'emportent en effet ſur ceux de la perfection conſervée & de la richeſſe faſtueuſe; & juſques dans les imitations dont on embellit avec tant d'affectation aujourd'hui les jardins qu'on appelle à l'angloiſe, on donne la préférence aux donjons ruinés, aux ponts briſés & aux baraques même, ſur les conſtructions régulières. Seroit-ce, indépendamment de la raiſon que nous avons donnée relativement à la peinture, que dans ces jardins où la deſtruction devient un ornement, le luxe perſonnel veut jouir à ſon aiſe & à ſon gré des contraſtes qui lui font mieux ſentir les avantages qu'il poſſède; ou bien que ce luxe, dédaignant & redoutant la peine d'aller obſerver les cabanes véritables, qui n'inſpirent, par l'état de leurs habitans, que des ſentimens pénibles, aime mieux en former des repréſentations, qui laiſſent l'ame des riches dans ſa tranquillité?

Pour revenir à des obſervations plus relatives à la peinture, je m'en tiendrai à dire que la régularité des édifices fait que, d'une part, on les voit comme d'un coup d'œil, parce que les parties ſymmétriques ſe ſuppoſent les unes les autres, dès qu'on a fixé le regard ſur une d'entr'elles; & encore parce que les lignes droites, qui ſont multipliées dans ce genre d'ouvrage, deviennent froides dans la repréſentation, ſur-tout lorſque cette repréſentation ſe préſente long tems aux yeux du ſpectateur; d'ailleurs la couleur a néceſſairement une uniformité générale dans un édifice qui n'a éprouvé aucune altération, & enfin, un édifice régulier, & d'une conſervation parfaite, n'offre rien qui rappelle aucune idée de mouvement; tandis que ce même édifice en ruines fait naître l'idée des deſtructions dont il eſt encore menacé: il offre mille accidens qui rappellent l'idée de ſa chûte, & dont la variété contraſte avec ce qui ſubſiſte encore.

C'eſt auſſi une ſource de plaiſir que de voir des aſſemblages d'objets qui ne doivent pas ſe rencontrer enſemble. Un arbre qui eſt né & qui éleve ſa tête à travers les débris, fait éclater le tems de ce déſordre; les plantes qui ſe font jour dans les fentes ou dans les joints de pierres énormes qu'elles déſaſſemblent, par le ſeul mouvement, ſi foible en apparence, d'une végétation progreſſive; les eaux, qui, arrêtées par des débris de colonnes, de voûtes, de ſtatues, reflètent les couleurs de la verdure, les tons des matériaux vieillis & enrichis d'une variété de teintes, favorables à la peinture; voilà une légère idée de ce qui attache les peintres à ces accidens, & les amateurs de la peinture à ces repréſentations.

Mais indépendamment des artiſtes qui ſe fixent à ces images, les peintres de payſage & d'hiſtoire, comme je l'ai dit, ſont ſouvent obligés de faire entrer des *fabriques* dans leurs compoſitions. Les ſcènes & les fonds d'une infinité de ſujets, vrais ou fabuleux, doivent en être enrichis. Les obſervations qu'on peut faire à cet égard, ſe réduiſent à quelques

Digitized by Google

principes généraux, dont l'intelligence & le goût des artiſtes doivent faire une application convenable.

Celui qui me paroît le plus important, eſt l'obligation d'avoir une connoiſſance théorique aſſez approfondie, de l'architecture & de la perſpective. L'habitude acquiſe de former des plans géométraux, & d'élever ſur ces plans les repréſentations perſpectives de différens édifices, eſt le fondement de la vérité de ces images peintes, comme la connoiſſance des ordres & de leur emploi, eſt une ſource de richeſſes pour la peinture. Il réſulte de ces connoiſſances que les édifices, dont ſouvent une partie eſt le lieu choiſi pour une ſcène pittoreſque, s'offrent dans le tableau avec la juſte apparence qu'ils doivent avoir. Combien, au contraire, de ces périſtiles, de ces ſallons, de ces temples qu'offrent nos tableaux, s'écrouleroient, ſi l'on haſardoit de les conſtruire ſur les plans qu'indique leur repréſentation! Combien d'effets ſeroient convaincus d'être imaginaires, ſi on les ſoumettoit à l'épreuve ſévère des démonſtrations géométriques que preſcrivent les perſpectives locale & aérienne!

L'obſervation des règles (je ne puis trop le répéter) eſt le ſoutien des beaux-arts, comme les licences & l'arbitraire en ſont la ruine. Tant que les arts, appuyés ſur la baſe des ſciences exactes & démontrées, produiſent des imitations vraies, ils combattent avec ſuccès le refroidiſſement & le goût énervé des ſiècles qui ſe dépravent: dès que les arts offrent des ouvrages dont on peut démontrer les défauts, ils donnent ſur eux un avantage dont profitent l'ignorance & la barbarie.

Voilà donc pourquoi principalement on a raiſon de s'élever contre les innovations qui s'éloignent de ce qui a été conſacré de l'aveu de pluſieurs ſiècles éclairés, & regardé comme approchant le plus de la perfection. On peut à l'aide de l'eſprit & de raiſonnemens ſophiſtiques, combattre le reſpect, peut-être porté à quelque excès, pour les chefs-d'œuvre reconnus; mais ces armes qu'emploient l'eſprit & l'artifice, tournent bientôt contre l'intérêt même de l'eſprit, des arts & des hommes.

Dans l'art de la peinture, l'anatomie, la pondération, les proportions & la perſpective ſont le *Palladium*, dont la perte doit entraîner néceſſairement la dépravation de l'art. La perſpective, qui eſt ſi eſſentielle à l'objet que je traite, donne les règles des rapports des objets entr'eux, & de leurs apparences, ſuivant leurs plans & leurs diſtances. Elle eſt néceſſaire, même dans la repréſentation des ruines; car il faut qu'un homme inſtruit puiſſe, à l'aide de quelques parties conſervées, reconſtruire, s'il le veut, l'édifice.

Les grands peintres ont étudié avec ſoin l'architecture, qui entraîne l'étude de la perſpective. Pluſieurs même ont conſtruit avec ſuccès, & l'on peut être bien aſſuré par là que les édifices dont ils enrichiſſoient leurs tableaux, n'étoient pas *inconſtruiſibles* ou près de s'écrouler. Pluſieurs exerçoient encore la ſculpture: on doit penſer qu'ils avoient une juſte idée du relief & des formes en elles-mêmes.

Si les peintres ont tant à gagner, lorſqu'ils s'inſtruiſent à fond des arts limitrophes de celui qu'ils exercent, on peut croire que les architectes, à leur tour, ne perdroient pas leur peine à exercer la peinture & la ſculpture, quand ce ne ſeroit que pour s'y intéreſſer plus encore qu'ils ne ſont; car enfin les arts ſont frères; leur union fait leur force, & par conſéquent leurs rivalités ou leur déſunion, nuiſent à leurs ſuccès, & préparent leur ruine. (*Article de M.* WATELET.)

FACE, (ſubſt. fém.) dans les arts du deſſin, la tête & la *face*, c'eſt-à-dire, la longueur perpendiculaire de l'une ou de l'autre, eſt établie comme meſure commune de toute la figure dont elle fait partie.

Cette manière de meſurer, priſe d'une portion de l'objet qu'on doit ſoumettre à des proportions convenues, a un grand avantage ſur toute autre, c'eſt-à-dire, ſur les meſures étrangères à l'objet qu'on veut meſurer, parce qu'elle eſt moins ſujette à varier, & que les uſages qui peuvent changer les meſures communes, ne peuvent cauſer d'erreur ni d'obſcurité à ceux qui s'en ſervent.

On ſent aiſément que cette préférence ne peut avoir lieu pour la plus grande partie des objets uſuels, parce que d'une part il eſt très-difficile, & il a été même impoſſible juſqu'à préſent de trouver, dans ces ſortes d'objets, l'équivalent de la meſure dont il eſt queſtion, & que d'une autre part, ſi l'on parvenoit à en découvrir une, il ſeroit infiniment difficile de l'établir univerſellement, & que cet uſage, trop uniforme préſenteroit peut-être quelques inconvéniens par rapport à l'induſtrie du commerce, tel qu'il eſt établi.

Quant à l'avantage de la manière de meſurer toutes les parties d'une figure par la longueur de la *face* & ſes diviſions, il n'eſt pas difficile de le faire concevoir. Les différentes meſures communes des anciens ſont aujourd'hui des objets de recherches; par conſéquent on ne les connoît pas avec la dernière exactitude. Si les belles figures qu'ils ont exécutées étoient toutes détruites, & que leurs proportions ne nous fuſſent tranſmiſes qu'à l'aide de ces anciennes meſures, nous ne pourrions nous aider qu'avec incertitude du ſecours qu'elles prêtent à nos arts.

Mais depuis la renaiſſance des arts, les figures ayant été meſurées ſur les longueurs de-

la tête, de la *face* & ſur leurs diviſions, ce fil nous reſtera, parce que ſi les hommes varient dans leurs uſages, la nature juſqu'à préſent ne varie point dans ſes formes & dans ſes proportions.

Il eſt fâcheux que la peinture, & ſur-tout la ſculpture, jouiſſent à-peu-près ſeules parmi les Beaux-Arts de cet avantage. Je dis à-peu-près, parce qu'il eſt commun à l'architecture qui meſure auſſi les proportions de ſes parties conſtituantes, par des portions priſes dans ces mêmes parties. On meſure en effet les proportions des colonnes, des entablemens, des baſes, & des parties de tous les ornemens, par diamètres ou demi-diametres des colonnes de l'ordre qu'on emploie; & quoique ces meſures ou *étalons* varient ſuivant le caractère qu'on donne aux monumens, elles ne ſont pas moins invariables, tant qu'il ſubſiſtera quelques veſtiges des ſyſtêmes adoptés & des livres qui les décrivent ſcientifiquement. J'ai dit que la ſculpture jouiſſoit plus complettement de cette manière d'aſſurer ſa marche que la peinture, parce que la vérification qu'on veut faire de ces meſures n'eſt pas arbitraire, lorſqu'elle eſt appliquée à des objets qui, quant aux formes palpables, ſont ſemblables aux modèles qu'on a deſſein de repréſenter.

Dans la peinture il ne faut pas oublier que le relief n'eſt que feint, & que par conſequent il faut ſe contenter d'eſtimer la plupart de ces meſures dont les raccourcis, déſignés par l'effet & l'illuſion des couleurs, ne comportent pas des vérifications exactes.

Elles ſeroient poſſibles dans une figure que le peintre repréſenteroit debout; encore faudroit-il que les bras fuſſent étendus ſans être ployés.

Cependant, à l'aide des *eſtimes* ou appréciations que l'artiſte ſait employer, il tire encore un grand & habituel ſecours des meſures conſacrées, ſoit d'après les plus beaux ouvrages de l'antiquité, ſoit d'après les obſervations depoſées dans les ouvrages claſſiques de la peinture. Je n'offrirai pas ici les détails infinis dans leſquels on eſt entré ſur ces meſures, depuis qu'on les a obſervées méthodiquement, & qu'on y a eu recours. Elles ſont rapportées par de bons auteurs. Ceux qui veulent en acquérir la connoiſſance, doivent entrer dans les détails que nous ont tranſmis Léonard de Vinci, Albert-Durer, Lomazzo qui ſemblent avoir épuiſé cette matière, & d'autres qui ſe ſont enrichis de leur travail; on en trouvera cependant un précis dans l'article PROPORTION, & c'en ſera aſſez pour ſatisfaire la curioſité de ceux qui veulent en avoir une première idée; autrement il faudroit copier exactement les bons auteurs, d'autant qu'on ne peut donner un ſimple extrait de ces ouvrages, qui contiennent des objets en quelque ſorte géométriques & exacts.

J'ajouterai ſeulement ici que ce qu'on appelle la *face* eſt moins grand que la tête d'un quart; la tête eſt la longueur d'une ligne droite qui s'étendroit du niveau du ſommet du crâne, ſans ſe courber, juſqu'au bas du menton, & la *face* ſe compte du haut du front juſqu'au bas du menton. (*Article de M.* WATELET.)

FACILITÉ (ſubſt. fém.) dans les arts & dans les talens, la *facilité* eſt une ſuite des diſpoſitions naturelles. Un homme né poëte répand dans ſes ouvrages cette aiſance qui caractériſe le don que lui a fait la nature. L'artiſte que le ciel a doué du génie de la peinture, diſtribue ſes couleurs avec la légèreté d'un pinceau facile: les traits qu'il forme ſont animés & pleins de feu. Eſt-ce à la conformation & à la combinaiſon des organes que nous devons ces diſpoſitions qui nous entraînent comme malgré nous, & qui nous font ſurmonter les difficultés des arts? Eſt-ce dans l'obſcurité des cauſes phyſiques de nos ſenſations que nous devons rechercher les principes de cette *facilité*? Quelle qu'en ſoit la ſource, qu'il ſeroit avantageux de l'avoir aſſez approfondie, pour pouvoir diriger les hommes vers les talens qui leur conviennent, pour aider la nature & pour faire de tant de diſpoſitions, ſouvent ignorées ou trop peu ſecondées, un uſage avantageux au bien général de l'humanité!

Au reſte la *facilité* ſeule, en découvrant les diſpoſitions marquées pour un talent, ne peut pas conduire un artiſte à la perfection; il faut que cette qualité ſoit ſuſceptible d'être dirigée par la réflexion. On naît avec cette heureuſe aptitude; mais il faudroit s'y refuſer juſqu'à ce qu'on eût préparé les matériaux dont elle doit faire uſage; il faudroit enfin qu'elle ne ſe développât que par degrés: & c'eſt lorſque la *facilité* eſt de cette rare eſpèce, qu'elle eſt un ſûr moyen d'arriver aux plus grands ſuccès. Et qu'on ne croye pas que la patience & le travail puiſſent ſubvenir abſolument au défaut de *facilité*: non, ſi l'un & l'autre peuvent conduire par une route pénible à des ſuccès, il manquera toujours à la perfection qu'on peut acquérir ainſi, ce qu'on deſire à la beauté, lorſqu'elle n'a pas le charme des graces. On admire dans Boileau la raiſon fortifiée par un choix heureux & médité d'expreſſions juſtes & préciſes; moins captif, le talent divin & *facile* de la Fontaine charme l'eſprit & parle au cœur.

La *facilité* dont il eſt queſtion ici, celle qui regarde particulièrement l'art de la peinture, eſt de deux eſpèces. On dit *facilité* de compoſition; & le ſens de cette façon de s'exprimer rentre dans celui du mot *génie*; car un génie abondant eſt le principe fécond qui agit dans une compoſition *facile*. Il faut donc remettre à en parler lorſqu'il ſera queſtion du mot gé-

Digitized by Google

nie. La ſeconde application du terme *facilité* eſt celle qu'on en fait lorſqu'on dit, *un pinceau facile*. C'eſt l'expreſſion de l'aiſance dans la pratique de l'art. Un peintre bon praticien, allié dans les principes du clair-obſcur, dans l'harmonie de la couleur, n'heſite point en peignant; ſa broſſe ſe promène hardiment. En donnant à chaque objet ſa couleur locale, il unit enſemble les lumières & les demi-teintes, il joint celles-ci avec les ombres; la trace de ce pinceau dont on fait la touche, indique la liberté, la franchiſe, enfin la *facilité*. Voilà ce que préſente l'idée de ce terme, & je finis cet article par ce conſeil général: rendez-vous ſévères & difficiles dans les études par leſquelles vous préparez les matériaux de vos entrepriſes; mais lorſque la réflexion en a fixé le choix, livrez-vous à cette *facilité* d'exécution qui ajoute au mérite de tous les ouvrages des arts. (*Article de M.* WATELET.)

FAIRE (infinitif pris ſubſtantivement.) Le mot *faire* tient ici lieu de ſubſtantif. On dit, *le faire de tel artiſte eſt peu agréable*; on ſe récrie, en voyant les ouvrages de Rubens & de Vandick, ſur le *beau faire* de ces deux peintres. C'eſt à la pratique de la peinture, c'eſt au méchaniſme de la broſſe & de la main, que tient principalement cette expreſſion, & l'on en ſentira aiſément la ſignification, ſi l'on veut bien donner quelque attention à la fin de l'article *facilité*. (*Article de M.* WATELET.)

BEAU-FAIRE. Quoique les beautés d'exécution ne ſoient pas toujours l'objet principal de l'artiſte, & qu'il ne s'en ſerve que de moyens pour mettre en œuvre des beautés d'un ordre ſupérieur, elles ſont extrêmement importantes. Elles ſervent à fixer les yeux du ſpectateur ſur des objets deſtinés à toucher ſon ame, & ſans les attraits du *beau-faire*, la rapidité avec laquelle on parcourroit certains ouvrages, l'empêcheroit d'en appercevoir toutes les fineſſes. Il faut regarder les beautés d'exécution comme l'adreſſe dont ſe ſert le génie pour remplir parfaitement l'objet de plaire & d'intéreſſer.

Mais qu'eſt-ce que le *beau-faire* relativement au tout enſemble d'une compoſition? C'eſt l'art de lui imprimer le ſtyle analogue au ſujet qu'elle retrace, en adaptant à tous les objets le tact qui leur eſt propre, & en répandant par-tout une manière hardie & ragoûtante. Un *bain de Diane* ſeroit d'une exécution mal aſſortie, ſi la compoſition étoit rendue par un pinceau fier & heurté. Une ordonnance pittoreſque qui repréſenteroit les Titans écraſés ſous Oſſa & Pélion ſeroit tracée d'un genre peu convenable, ſi le pinceau en étoit arrondi & fondu.

La hardieſſe du tact eſt un des plus grands mérites du *beau faire*. Dans la hardieſſe, nous comprenons la faculté à manier le crayon, le pinceau, l'ébauchoir & le ciſeau. Cette facilité ſuppoſe la connoiſſance parfaite des formes, des tons & des effets; ſans cela on tâtonne, on roule autour du vrai. On le trouve à la fin, mais ce n'eſt qu'avec peine, & l'ouvrage ſe reſſent quelquefois de la fatigue de l'ouvrier, au lieu que l'artiſte éclairé ſaiſit fièrement & ſans balancer l'eſprit, l'ame de la nature.

La hardieſſe doit être accompagnée de la netteté & de la préciſion. On eſt quelquefois ébloui par un maniement d'outil facile, les demi-connoiſſeurs en ſont les dupes. Ne nous y trompons pas; ces traits hardis, s'ils ſont ſemés ſans juſteſſe, annoncent les écarts d'un génie libertin, qui cherche à en impoſer. La facilité véritablement eſtimable eſt celle qui fait paſſer ſur la toile, mais avec préciſion, ce que le génie inſpire a nettement conçu.

Ce n'eſt pas que la main d'un habile maître exprime toujours ſur ſon ouvrage, du premier coup & d'une manière infaillible, un ſentiment vif & ſublime. Il eſt une certaine irréſolution qui caractériſe non ſon incapacité, mais ſa délicateſſe. Cette indéciſion produit une multiplicité de contours habilement jettés les uns ſur les autres, un ſavant déſordre de touches, d'où naît ordinairement cette manœuvre ragoûtante qui entre dans le mérite du *beau faire*. Telles ſont les eſquiſſes des grands maîtres, tels ſont les cartons de Raphael, du Dominiquin, de Carlo Marate, qu'on peut regarder à certains égards comme des compoſitions, puiſqu'ils retracent des grouppes entiers, & ſouvent pluſieurs grouppes réunis, préſentent ces ſignes non équivoques d'une louable irréſolution. On voit que leur délicateſſe ſcrupuleuſe cherchoit parmi pluſieurs contours tracés autour du vrai, celui qui étoit le plus convenable à la nature des ſujets, & que, par une touche fière, ils le détachoient enſuite de tous les autres qui avoient ſervi à le trouver.

Ce qui eſt démontré dans les cartons, & ſurtout dans les belles eſquiſſes des grands maîtres, ne ſe borne pas à ce qui concerne le *beau-faire*, relatif à l'exécution d'une ordonnance pittoreſque. Ces ouvrages, ainſi que pluſieurs de leurs chefs-d'œuvre qui renferment eſſentiellement les principes du pittoreſque d'une compoſition, ſemblent dire à tous les artiſtes: lorſque vous aurez arrangé vos objets dans une économie judicieuſe, que vos grouppes ſeront bien liés, que vos maſſes de lumière diſtribuées avec intelligence auront mis en harmonie tous les membres de votre compoſition, achevez de perfectionner par une exécution ſavante ce que vous aurez ſi heureuſement diſpoſé. Epuiſez les reſſources d'une manœuvre intelligente & facile, & les graces du *beau-faire* ſur les figures qui enrichiſſent les premiers plant de votre compoſition. Paſſez-vous à des ſites plus reculés? Que les travaux

Digitized by Google

ſoient plus uniformes, les touches moins fermes, les effets moins ſenſibles. Enfin arrivez-vous à la partie du fond? Qu'on n'y diſtingue plus que des maſſes plates, des formes adoucies, preſque ſans aucun détail, & que les objets les plus reculés, fondus dans une eſpece de vapeur, n'y prennent que les nuances du lointain. (*Article extrait du traité de peinture de M.* DANDRÉ BARDON.)

FAIT (part.) mot fort en uſage aujourd'hui dans nos écoles de peinture & ſculpture. Nous croyons qu'on ne doit pas l'omettre vu ſon énergique ſignification. Il n'en a guère qu'avec les adverbes *bien* & *mal*.

Ce mot eſt d'autant plus néceſſaire à traiter, que, dans l'eſprit des apprentifs de l'art, il renferme excluſivement tout le bien ou tout le mal.

Sa ſignification ne ſe rapporte cependant qu'au travail de la main; mais c'eſt celui que l'ignorance fait le plus facilement juger, comme nous le dirons dans notre article *freſque*, & c'eſt auſſi l'eſpèce de mérite que bien des gens connoiſſent uniquement.

Ce qu'on appelle *bien fait* ſe diſtingue aiſſment par les yeux un peu exercés. Il conſiſte en une facilité à manier l'outil, ſoit pinceau, ſoit ébauchoir, à l'employer avec une dextérité qui ſouvent tient lieu du ſentiment, & avec une netteté qu'on prend pour la connoiſſance profonde & le bon goût des formes.

Le plus haut degré du talent qui mérite l'épithete de *bien fait* eſt lorſque la brillante exécution eſt ſoutenue dans tout l'ouvrage avec un certain accord.

La ſorte de juges dont nous parlons, étendroit même le reproche de *mal fait* juſques ſur les tableaux & les ſtatues des plus grands maîtres, ſi le nom de ces maîtres ne leur étoit pas connu, parce qu'il ſeroit très-poſſible de trouver dans ces ouvrages des inégalités de *faire*. La cauſe en eſt que ſouvent occupé par la nature de l'objet qu'il traite, l'habile homme l'exprime avec une chaleur proportionnée à ſon importance, & que la manière de *rendre* ne l'occupant pas, la ſienne devient molle & indéciſe ſur les points moins eſſentiels, & qui ſouvent ſont ennuyeux pour le ſavoir profond.

Nous avons dit que le *bien fait* ou le *mal fait* occupoient excluſivement les ignorans; & voici comment nous avons eu occaſion de le conclure d'après nos obſervations ſur les diverſes manières de conſidérer les ouvrages de l'art. Lorſque le curieux, ſoit artiſte ou autre, ſe trouvant dans un *muſeum*, commence par attacher de près ſa vue ſur chaque objet qui ſe préſente à lui, & qu'il ne paroît pas prendre d'intérêt à le parcourir autrement, alors on peut le regarder comme un connoiſſeur ſuperficiel.

Celui qui eſtimera l'expreſſion des paſſions, les beautés des formes, la poéſie, les convenances & les autres grandes parties de l'art, s'occupera peu du mérite de la main qui aura produit un beau ou un foible réſultat.

Le curieux au contraire, dont j'ai parlé, ne fait guère cas de ces traits du vrai talent ſi on ne les lui fait pas remarquer, ou s'ils ne ſont pas écrits, comme il eſt rare, en caractères victorieux: ou plutôt il ne ſait les reconnoître que quand ils ſont l'ouvrage d'un maître qui jouit d'une ancienne célébrité.

Tout cela explique ce que de Piles, dans ſon Idée de la peinture, a expliqué lui-même bien foiblement; c'eſt-à-dire, le peu d'effet que produiſent aux yeux d'une infinité de perſonnes les ouvrages de Raphaël même, au vatican; & pourquoi dernièrement pluſieurs de nos grands juges prétendus ont été étonnés du ſuccès des meilleurs tableaux de Notre-Dame, quand, à l'occaſion de leur réparation, ils ont été à portée de les voir de près. C'eſt que pour ſentir la ſcience, il faut être ſavant ſoi-même. Or, dans le ſiècle paſſé comme dans le ſeizième ſiècle, on s'occupoit peu de la main dans les ouvrages des arts; on en auroit dit au contraire ce que Montaigne diſoit de l'*éloquence, qui donnoit envie de ſoi & non de la choſe*. Les grands mots, la manière de remuer le pinceau ne faiſoient la fortune ni de l'écrivain ni du peintre; c'étoit le ſentiment & la penſée.

Ce n'eſt pourtant pas que le *bien fait* ou le *mal fait* dans l'art n'ayent leur charme & leur déplaiſance; mais malheur à qui n'en fait pas le dernier mérite ou le plus petit vice d'un ouvrage.

Ainſi, en traitant de ce mot, nous nous ſommes étendus ſur l'abus qu'on en fait communément, mais ſans prétendre exclure l'emploi qu'on en peut faire avec juſteſſe en parlant des bonnes ou des mauvaiſes parties d'un tableau ou d'un ouvrage de ſculpture.

Il y a des grands rapports entre ce mot *fait* & ceux *exécution*, *faire*, *manière*, *pinceau*, &c. (*Article de M.* ROBIN, *Peintre du Roi.*)

FANTAISIE (ſubſt. fém.). On entend par ce mot le produit de l'imagination abandonnée à elle-même, & cette expreſſion emporte toujours avec elle l'idée de quelque choſe de bizarre. On ne donnera donc pas le nom de *fantaiſie* à une figure que l'artiſte aura faite de génie, & ſans prendre le modèle, parce qu'il a cherché à imiter de ſouvenir les formes de la nature, & à éviter toute bizarrerie. Une compoſition qui eſt due toute entière à l'imagination de l'artiſte, mais qui ne repréſente cependant que des choſes qui ont pu ſe paſſer dans la nature, & qui par conſéquent n'a rien de bizarre, n'eſt pas une *fantaiſie*.

Mais une figure à tête humaine, à corps de

Digitized by Google

quadrupède, à queue de ſerpent, ſera une *fantaiſie*; une figure d'homme terminée par une gaine eſt une *fantaiſie*. Des figures d'enfans ſortant de la tige d'une plante, ſont des *fantaiſies*. Ainſi les arabeſques, les groteſques entrent dans la claſſe des *fantaiſies*. Ce ſont encore des *fantaiſies* que ces compoſitions qui repréſentent des ſonges dans leſquels on voit des figures ſe rétrecir, s'allonger, & ſe perdre en vapeurs. Les repréſentations des métamorphoſes commençantes, telles que celle de Daphné dont les pieds tiennent déja à la terre par des racines, & dont la tête, les mains pouſſent des branches de laurier, celle de Syrinx qui eſt encore femme en partie, & en partie un faiſceau de roſeaux, ont un grand rapport avec les *fantaiſies*.

Comme l'imagination ne peut rien créer, mais ſeulement diſpoſer & compoſer les objets que lui a préſentée la nature ſenſible, le peintre de *fantaiſie* eſt encore ſoumis à la nature. Il fait un tout compoſé de parties qu'elle n'offre pas enſemble; mais du moins ces différentes parties s'y trouvent & doivent y être conformes: Ainſi la partie de Daphné, qui eſt encore femme, doit repréſenter une belle femme; ſes pieds changés en racines doivent être étudiés d'après des racines véritables; les branches de laurier qui naiſſent de ſes mains & de ſa tête, doivent également repréſenter la nature.

Le peintre de *fantaiſies* crée quelquefois des plantes, des fleurs qui n'exiſtent pas: mais leurs tiges, leurs calices doivent encore offrir une idée de la nature; & pour bien faire des plantes, des fleurs fantaſtiques, il faut avoir bien étudié des plantes & des fleurs naturelles.

Quelquafois une *fantaiſie* peut être une penſée ingénieuſe; telle eſt celle de l'amour naiſſant du calice d'une fleur.

Huré, graveur en pierres fines, a eu une *fantaiſie* heureuſe. Il a fait en agate une tête de Momus. La pointe de ſon bonnet, qui eſt celui de la folie, ſe terminoit par un ſerpent qui mordoit le front du dieu ſatyrique. Momus conſervoit le rire de la méchanceté, avec l'expreſſion de la douleur.

On trouve d'agréables *fantaiſies* dans l'œuvre de Gillot & dans celle de Piranéſe. (*Article de M. Levesque.*)

FARINÉ (adj.). On appelle *farine* ou *farineux*, un ouvrage de peinture ou les carnations ſont d'une blancheur qui n'eſt pas dans la nature, où les chairs inanimées ne rappellent pas l'idée du ſang qui y circule. La peau la plus blanche n'eſt pas cependant réellement blanche. L'œil attentif, & ſur-tout celui d'un artiſte, y découvre une infinité de teintes différentes, cauſées ou par l'impreſſion de l'air, ou par le ſéjour ou la tranſpiration de différentes humeurs, ou par le plus ou moins d'épaiſſeur des chairs qui recouvrent les parties oſſeuſes ou cartilagineuſes, &c Un Tableau généralement fade, & dont les clairs ſont pouſſés juſqu'au blanc, eſt *farineux*. On dit d'un peintre qui ſuit cette manière vicieuſe, qu'il donne dans la *farine*. (L.)

FATIGUER (v. act.). *Fatiguer un ouvrage*; *fatiguer la couleur*; voilà les phraſes du langage de la peinture dans leſquelles on ſe ſert le plus ordinairement de ce mot figuré.

Fatiguer un ouvrage, un tableau, une compoſition, c'eſt travailler avec une obſtination pénible; c'eſt changer, recommencer, tâtonner les diſpoſitions des objets, le trait des figures; *fatiguer* la couleur, c'eſt peindre, repeindre, changer les teintes, les rechanger encore, mettre des clairs où l'on avoit mis des ombres, & mêlant, ſans une intention juſte & bien préméditée, les tons entr'eux, leur faire perdre la franchiſe d'où réſulte leur fraîcheur & leur éclat.

Changer, ou plutôt corriger, eſt une peine utile; mais elle ſuppoſe que l'artiſte a conçu clairement ce qui manque à ſon tableau, & encore plus évidemment ce qu'il convient d'y ſubſtituer; alors il ne *fatigue* pas ſon ouvrage: ainſi l'homme qui conçoit clairement l'action qu'il doit exécuter, après avoir mal réuſſi la premiére fois qu'il l'a entrepriſe, l'exécute enfin ſans paroître *fatigué*.

Changer quelques effets du clair-obſcur, & ſubſtituer quelques couleurs plus claires ou plus foncées les unes aux autres, eſt auſſi un ſoin ſouvent néceſſaire & louable; mais tâtonner ſes tons, en mêlant tantôt du blanc pour les éclaircir, tantôt des teintes ſombres, pour leur donner plus de valeur, eſt un travail incertain qui *ſalit* les couleurs, & qui imprime dans le *faire* le témoignage de la peine & de la fatigue qu'on a éprouvées. Le mechaniſme, ou plutôt la pratique, apprend aux artiſtes que les tons paſſés trop long-tems l'un dans l'autre, par le maniement de la broſſe, *s'alourdiſſent* & *ſe ſaliſſent*, en prenant *une couleur boueuſe*, qui ne participe d'aucune de celles qu'on a mêlées enſemble.

La pratique apprend encore que, lorſque changeant quelques parties du clair-obſcur d'un tableau, l'on emploie des tons clairs ſur des tons obſcurs qu'on avoit déjà placés, les tons clairs participent de ceux qui ſe trouvent recouverts, & que le tems ajoute de plus en plus à cet inconvénient.

J'ajouterai à ces obſervations qu'il ſeroit ſouvent bien plus avantageux à un artiſte qui, par incertitude de caractère ou par d'autres raiſons, ſe détermine à faire dans un tableau de grands changemens ſoit dans le clair-obſcur, ſoit dans la compoſition, qu'il lui ſeroit, dis-je, plus avantageux de prendre une autre toile, que de

s'obſtiner à un travail pénible & ingrat auquel ces changemens le condamnent.

Premiérement, il ſeroit moins expoſé à *fatiguer* ſes couleurs.

Secondement, il profiteroit mieux de ſes fautes, en les conſervant ſous ſes yeux, & quelquefois peut-être reviendroit-il à ſes premières idées, après s'être convaincu par la comparaiſon qu'elles étoient moins défectueuſes que l'ardeur de ſe ſurpaſſer lui-même ne le lui avoit ſuggéré.

La méthode de pluſieurs grands maîtres d'Italie étoit, à cet égard, différente de la pratique de la plupart des nôtres.

Ils compoſoient des eſquiſſes, dans leſquelles ils faiſoient tous les changemens qui leur ſembloient néceſſaires; ils exécutoient enſuite un tableau de cette compoſition *arrêtée*, d'une dimenſion beaucoup moindre que le tableau qu'ils avoient projetté : ils terminoient ce tableau de manière à s'en trouver ſatisfaits; alors ils commençoient & exécutoient ſans s'occuper de rien changer; & ce repos d'eſprit leur laiſſoit tout le ſoin que demandoit la correction & le beau *faire*, le ſoin de conſerver leurs couleurs pures, leurs tons brillans, enfin celui de ne rien *fatiguer* dans les beaux ouvrages que nous admirons.

Je ne diſcuterai pas les avantages que peuvent trouver les artiſtes qui, par un autre procédé, uſent d'une liberté preſqu'indéfinie de changer ſans ceſſe. Certainement cette indépendance ſéduit; ils peuvent la juſtifier : elle ſemble convenable à la nature de leur talent, & ſatisfait l'imagination; mais elle entraîne ſouvent une perte conſidérable de tems; elle fait contracter, ſur-tout à meſure qu'on avance dans ſa carrière, une incertitude & une habitude d'être mécontent de ſoi, trop contraire à l'avantage utile de l'artiſte, & prive ceux qui aiment les arts de nombre d'ouvrages qui ſe trouvent enſevelis les uns ſous les autres, & qui la plupart auroient aſſurément participé du talent & du mérite de celui qui les a ſacrifiés.

Si l'on ne peut eſpérer de faire changer les artiſtes qui ont commencé de *pratiquer* avec cette indépendance, il pourroit être utile de les engager à aſſervir leurs élèves à ſuivre une marche moins indéciſe; & dans nos écoles, ce ſervice ſeroit peut-être plus eſſentiel que dans les autres, relativement au caractère national, & au penchant général de la jeuneſſe qui s'exerce dans les arts d'imagination.

Je ſuppoſe, comme on doit le penſer, les exceptions qu'exigent dans l'application de ce conſeil les différences particulières de diſpoſition & de talent. (*Article de M.* WATELET.)

FAUX-JOUR (ſubſt. comp.). On dit qu'un tableau n'eſt pas dans ſon jour, ou qu'il eſt dans un *faux-jour*, lorſque du lieu où on le voit, il paroît deſſus un luiſant qui empêche de bien diſtinguer les objets. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

F É

FÉCONDITÉ (ſubſt. fém.), faculté de produire un grand nombre d'ouvrages. Elle ne ſuppoſe pas toujours une grande abondance d'idées. Souvent, dans les arts & dans les lettres, on a confondu la *fécondité* avec cette foibleſſe d'où réſultent de fréquens avortemens.

Il en eſt des productions des hommes comme de celles des plantes. L'arbre qui donne la plus grande quantité de fruits, n'eſt pas celui qui les donne meilleurs.

Les ouvrages des arts ne peuvent devoir leur parfaite maturité qu'à un travail réfléchi. L'artiſte qui ſe ſatisfait trop aiſément, riſque de ne ſatisfaire que lui ſeul, & de ne ſe diſtinguer que par une facilité ſtérile.

Des artiſtes ſe ſont fait une réputation par leur *fécondité*; on n'a pu refuſer de l'eſtime à une qualité qui, ſuppoſant un travail facile, ſuppoſe auſſi la connoiſſance & la pratique d'un grand nombre de moyens de l'art : mais cette réputation n'égalera jamais celle qu'on accorde à des ouvrages réfléchis. Le Tintoret, le Giordano ne partageront jamais la gloire des artiſtes de la première claſſe, de ceux dont les ouvrages ſont le fruit d'une penſée profonde & profondément exprimée.

Il faut bien remarquer que la *fécondité* n'eſt jamais qu'une qualité d'execution, & que les artiſtes ſages & ſévères, qui n'ont fait aucun ouvrage ſans en bien penſer le ſujet, ſans en bien raiſonner toutes les parties, ne ſe ſont jamais ſignalés par une extrême *fécondité*.

C'eſt ſur-tout un malheur pour les jeunes artiſtes, de vouloir ſe diſtinguer par la *fécondité* dans l'âge où ils ne devroient ſe piquer que d'une étude opiniâtre. Ils pourront acquérir la ſorte d'eſtime qu'on accorde aux productions de la main; ils n'obtiendront jamais celle qui eſt réſervée aux productions de la penſée.

Il ne faut pas confondre la *fécondité* avec l'abondance des idées, qualité qui tient au génie. Les artiſtes les plus féconds en idées, n'ont pas été les plus féconds en ouvrages.

Si l'on appelle idée cette première penſée encore vague dont il réſulte un croquis, il ne ſera pas difficile d'être *fécond*. J'appelle penſée dans les arts cette opération de l'eſprit qui dirigeoit toutes les parties des chefs-d'œuvres de Raphael, du Pouſſin, &c. la parfaite obſervation de toutes les convenances, l'expreſſion la plus conforme à la ſituation de chaque perſonnage, & les moindres parties du tableau concourant à l'expreſſion principale que l'auteur s'eſt propoſée pour objet.

On

On comprendra ſans doute que nous n'attaquons ici que l'abus & l'excès de la *fécondité*. Un artiſte aſſidu, s'il eſt né avec des diſpoſitions heureuſes, acquerra aſſez de facilité pour produire un grand nombre d'ouvrages. Le Pouſſin, qui n'a jamais emprunté le ſecours d'une main étrangère, peut être mis au nombre des artiſtes féconds. Mais le précepte de Beileau convient auſſi bien aux artiſtes qu'aux poëtes.

Hâtez-vous lentement quelqu'ordre qui vous preſſe,
Et ne vous piquez pas d'une folle viteſſe.

(*Article de M.* Levesque.)

FERME, (adj.) FERMETÉ (ſubſt. fém.). La *fermeté* eſt le contraire de la *molleſſe*. & eſt oppoſée à *l'indéciſion*. Le ſavant artiſte ſait où il doit poſer la touche; il a donc une touche *ferme* & décidée. Celui qui n'a pas une connoiſſance aſſez profonde de ſon art & de la nature, fait en tâtonnant ce que l'autre exécute avec ſûreté, & ſa touche eſt *indéciſe*. Il voudroit diſſimuler ſon ignorance; il craint en quelque ſorte de prononcer ce qui ne ſera peut-être qu'une erreur, & ſa touche eſt molle. On établit les maſſes avec *fermeté*, quand on poſſède bien la théorie des effets; on héſite ſur l'établiſſement des maſſes, quand on n'a ſur les effets qu'une théorie incertaine.

Pour ſe diſtinguer par un pinceau *ferme*, il faut avoir d'avance dans l'eſprit ce qu'on veut faire exécuter au pinceau. On aura un pinceau mou, ſi l'on eſt obligé de chercher ſur la toile ce qui devroit être dans la penſée, ſi l'on ne ſait pas ce que l'on va produire avant de l'avoir produit, & le réſultat de cette opération indéciſe ſera de fatiguer la couleur.

L'artiſte eſt menacé d'avoir tous ces défauts, ſi, content d'étudier la théorie de ſon art, il néglige de le pratiquer avec aſſez de conſtance: car la *fermeté* des opérations manuelles de l'art ſuppoſe l'habitude d'opérer. On a connu de tout temps des artiſtes qui ſe faiſoient admirer quand ils parloient de leur art, & qui étoient loin d'exciter l'admiration quand ils vouloient le pratiquer. On en a vu qui donnant de grandes eſpérances au commencement de leur carrière, les ont détruites quand ils eurent acquis des connoiſſances plus étendues de l'art, parce que n'ayant pas la tête aſſez ſaine pour mettre en bon ordre ces connoiſſances trop multipliées pour eux, ils en étoient embarraſſés quand ils vouloient en faire uſage.

La *fermeté* du pinceau, celle de la touche, ſuppoſent l'aſſurance de la main. On perd ces qualités quand on n'opére plus que d'une main tremblante & affoiblie. Mais ſi la vieilleſſe ôte au ſavant artiſte la *fermeté* de la touche, elle lui en laiſſe la juſteſſe. Le peintre qui n'a eu qu'une belle exécution, perd tout avec les années; le peintre qui a dû ſa gloire aux plus grandes parties de l'art, conſerve encore de quoi la ſoutenir. C'étoit d'une main tremblante que le Pouſſin peignoit ſon célèbre tableau du déluge: quand on le regarde à une diſtance convenable, on admire le génie de l'artiſte; quand on le conſidère de près, on reconnoît l'infirmité du vieillard; un ſentiment de compaſſion pour le grand artiſte ſe mêle à la ſenſation qu'excite le chef-d'œuvre, & la rend encore plus vive. (*Article de M.* Levesque.)

FEU (ſubſt. maſc.) terme de la langue générale pris au figuré dans les langages de tous les arts..

On écrit avec *feu* des vers, des compoſitions d'éloquence, on peint avec *feu*; & ce mot qu'on emploie aſſez ſouvent comme ſynonyme d'enthouſiaſme, doit être commun à tous les arts, puiſqu'ils en ſont tous ſuſceptibles.

On ne peut commander à un artiſte de peindre avec *feu*; c'eſt comme ſi on lui diſoit; Ayez du génie. On peut lui dire, vous peignez avec trop de *feu*, parce qu'on peut conſeiller à quelqu'un qui poſſède un bien de ne pas le prodiguer. On peut donc donner des conſeils au génie; mais le génie reſſemble aux paſſions; ſans paſſions l'homme n'eſt rien, mais pour qu'il ſoit vertueux, il faut qu'elles ſoient maîtriſées.

S'il n'y a pas dans l'ame d'un artiſte une étincelle du *feu* des arts, on tenteroit envain de l'y allumer; mais ſi ce *feu* eſt trop ardent, le tempérer eſt le ſeul effet que puiſſent produire les froids préceptes.

Quelque artiſtes, comme Michel-Ange des Batailles, Sneyders, Deſportes, ſe ſont diſtingués par le *feu* qu'ils ont répandu même dans les objets de la *nature morte*, & d'autres comme Weeninx, Hon de Koeter, Mignon, par une vérité précieuſe, preſque ſervile & plus froide. Les premiers, remplis des caractères diſtinctifs des formes, de la couleur & des accidens principaux, ont indiqué ſouvent par une façon de peindre qu'on peut appeller chaude, c'eſt-à-dire, avec un pinceau rapide, avec une touche hardie & expreſſive; ce qu'ils ont dédaigné de rendre avec patience & fidélité d'imitation, les autres manquant de ce *feu* qui donne à la broſſe une impatience créatrice, ont employé toutes leurs facultés à imiter juſques aux moindres détails, à ſoigner leur manière de peindre, à careſſer leur couleur, en conſervant l'éclat & le précieux de leurs teintes: ils ſont vrais & ſouvent froids; les autres font deviner la vérité ſans la dire exactement: ainſi dans l'éloquence tel orateur dit tout avec le plus grand ſein, tel autre dit plus en ne diſant qu'à moitié; l'un conduit, l'autre entraîne.

Quant aux objets animés, ils allument le *feu* du génie des artiſtes; ils les peignent avec chaleur, avec enthouſiaſme, & cette chaleur qui

de l'objet a paſſé au peintre, paſſe encore à ceux qui voyent ſon tableau.

Une nation vive & légère eſt ſuſceptible de *feu* & de chaleur; je ne ſçai ſi l'enthouſiaſme ne tient pas à des impreſſions plus concentrées. Les Grecs ont donné des preuves d'eothouſiaſme, les Italiens de chaleur; nous avoos ſouvent un *feu* qui approche de l'un & même de l'autre. On ſe fait quelquefois enthouſiaſte par l'effet d'un feu ſubit & de peu de durée. On pourroit donc diſtinguer une différence entre la ſignification d'enthouſiaſte & l'idée qu'Inſpire le mot enthouſiaſme. Je ne dois pas m'étendre davantage ſur ces nuances délicates dans leſquelles il eſt trop facile de ſe tromper; mais je dois, d'après mon plan, adreſſer quelques obſervatioos à la jeuneſſe des arts.

Si vous vous ſentez pleins de *feu* avaot de commencer à peindre, mefiez-vous ſouvent, jeunes artiſtes, de cette flamme trop prompte. Pour qu'elle ſoit durable, il faut qu'elle s'allume graduellement par le travail même.

Si vous êtes froids en travaillant, réfléchiſſez à tout ce que votre ſujet peut comporter d'intéreſſant; mais ſi ce moyen n'eſt pas ſuffiſant, ſortez de votre attelier, allez voir la nature, ou d'excellens ouvrages. Les efforts que vous feriez ſeroient ſtériles, ils ſeroient même dangereux; car les efforts énervent d'autant plus qu'ils ont moins d'effet. (*Article de M.* WATELET.)

FEU. Le *feu* dans les écrits (on peut ajouter dans les ouvrages des arts) ne ſuppoſe pas néceſſairement de la lumière & de la beauté, mais de la vivacité, des figures multipliées, des idées preſſées. Le *feu* n'eſt un mérite daos le diſcours & dans les ouvrages, que quand il eſt bien conduit. On a dit que les poëtes étoient animés d'un *feu* divin quand ils étoient ſublimes; on n'a poiot de génie ſans *feu*; mais on peut avoir du *feu* ſans génie. (*Article de M. de* VOLTAIRE *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Ce qu'on appelle *feu* dans les arts eſt ſouvent ce qu'on devroit appeller preſteſſe de compoſition, facilité d'exécution, abſence de réflexion & de jugement.

Le *feu* eſt toujours vif, mais la vivacité n'eſt pas toujours du *feu*; elle peut n'être qu'une turbulence puérile, une pétulence inſenſée.

Quelquefois on prend pour un *feu* divin, pour un ſublime enthouſiaſme, ce qui ſeroit mieux qualifié de fureur.

Raphaël qui ſe repréſentoit les perſonnages tels qu'ils devoient être dans la ſituation où il vouloit les peindre, qui ſe pénétroit de l'affection intérieure dont ils devoient être animés, avoit un *feu* bien plus vrai que tant de peintres dont oo a vanté la chaleur parce qu'ils éprouvoient des mouvemens déſordonoés, & les faiſoient paſſer dans leurs compoſitions.

Le mot *feu*, quand on parle des écrivains & des artiſtes, peut être regardé comme ſynonyme du mot eothouſiaſme, qui lui-même ſignifie la préſence intérieure d'uo Dieu: mais le ſage qu'un Dieu ſemble animer n'a-t-il pas un plus véritable enthouſiaſme que l'énergumene qui écume comme la Pythie?

Ces mots *feu*, *enthouſiaſme*, ont perdu bien des artiſtes & des écrivains, qui ont cru que le déſordre, l'abſence de la raiſon, le mépris des principes & des convenances étoient de l'*enthouſiaſme* & du *feu*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

F I

FIDÉLITÉ (ſubſt. fém.) La *fidélité* dans les arts eſt une vérité d'imitation; mais cette vérité doit être relative à l'intention de l'artiſte & ſe trouve ſubordonnée aux *moyens de l'art*.

Le peintre qui penſe que pour être *fidèle* dans la repréſentation d'un objet, il eſt néceſſaire d'en imiter avec une recherche minutieuſe les plus petits détails, eſt dans la même erreur que le poëte qui, dans ſes récits, ſe croit obligé de décrire les plus petites circonſtaoces ou les plus petits accidens.

La *fidélité* louable que le Peintre doit à la nature, eſt de rappeller, par l'imitation qu'il en fait, les principales ſenſations qu'elle occaſionne, les principaux effets qu'elle nous tranſmet, & par conſéquent ſes formes les plus caractériſtiques, relativement à l'intentioo qu'il a, s'il eſt libre, ou à la deſtination de ſon ouvrage, ſi cet ouvrage lui eſt demandé.

D'après ce que je viens de dire, il eſt donc des occaſions où la *fidélité* minutieuſe que j'ai blâmée généralement, deviendra louable. Tel eſt juſqu'à un certain point, le genre du portrait; telle eſt la repréſentation des fleurs, des fruits, des plantes, des inſectes; celle enfin des objets qu'on deſtine à inſtruire de quelque découverte ſcientifique, ou comme je l'ai indiqué, en nommant les fleurs & les fruits, lorſqu'il s'agit de repréſenter des objets inanimés, dont l'imitation n'a d'intérêt que cette *fidélité*, qui s'étend juſqu'à l'exactitude.

La *fidélité* la plus minutieuſe devient le premier des devoirs quand on deſſine ou peint quelques objets de la nature pour ſervir à l'étude de l'hiſtoire naturelle. On demande alors l'imitation la plus exacte, & non de l'intérêt, ou plutôt cette exactitude eſt alors le plus grand intérêt dont ces objets ſoient ſuſceptibles.

Plus les objets qu'on peint ſe trouvent dénués de mouvement, d'action & d'expreſſion, plus la *fidelité* dans les détails devient indiſpenſable.

Cette *fidélité* conſiſte alors principalemeot dans l'exactitude des formes, de la couleur & dans la repréſeotation des *accidens*.

Un artiſte qui borne ſon talent à repréſenter des uſtenſiles, des vaſes, des inſtrumens, des étoffes, des tapis, des animaux morts, des mets preparés pour la nourriture, eſt ſans reſſources pour inſpirer ce qu'on entend par *intérêt* ou *ſentiment*, puiſqu'il n'a à repréſenter aucune action, même aucun mouvement. S'il ne fait donc que rappeller d'une manière vague ces ſortes d'objets, cette *nature* qu'en terme d'art on appelle la *nature-morte*, ſon ouvrage me laiſſera dans une indifference abſolue. Mais ſi je ſuis arrêté par une grande *fidélité* d'imitation, par une vérité extraordinaire qui me repréſente la forme générale & particulière d'un objet, les qualités viſibles & palpables des ſubſtances qui le compoſent, les détails accidentels dont ils ſont ſuſceptibles; alors un amuſement mêlé d'étonnement & de curioſité prend la place de l'intérêt véritable que je ne puis eſpérer. Je me plais à voir l'art diſputer avec la nature; je ſens une ſurpriſe agréable à remarquer la difficulté ſurmontée, & je ſuis complettement ſatisfait, ſi je me ſuis vu tout près d'être trompé.

Par exemple, ſi le relief d'un médaillon de ſculpture eſt imité avec tant de *fidélité*, que je ſois tenté d'y porter la main, pour décider mon jugement, cette incertitude momentanée, cette erreur de mes ſens me fait ſourire, en me donnant un plaiſir auquel je ne m'attendois pas; car l'erreur des ſens ne bleſſe pas l'amour-propre comme l'erreur de l'eſprit. Si dans la repréſentation peu intéreſſante d'un tapis, je crois appercevoir le velouté de la ſoie ou de la laine & les points du tiſſu, j'admire un art qui me fait une illuſion dont j'ai peine à me défendre; ſi, dans l'image d'un lièvre mort, je crois ſentir la moleſſe & la fineſſe du poil; dans un oiſeau, le duvet de la plume, je me complais à recevoir, par la vue, les ſenſations que je n'attendois que du toucher. Il en eſt ainſi du déſir que j'aurois de manger la pêche que m'offre un tableau, de ſentir la roſe qui y eſt peinte.

Voilà, en général, les conſidérations qu'on peut faire ſur la *fidélité* de la peinture, & elles peuvent être appliquées en partie à la poéſie, & même à preſque tous les arts libéraux.

La *fidélité* de la poéſie imitative conſiſte à faire paſſer à l'eſprit, par l'organe de l'ouïe, quelques-unes des impreſſions que feroient éprouver aux autres ſens les objets que décrit le poëte.

L'imagination, aidée par l'harmonie imitative, aime auſſi cette ſorte d'illuſion, à laquelle elle ſe prête avec indulgence. Elle fait volontiers les frais néceſſaires pour ſe repréſenter les traits, les actions, les objets que rappellent certains ſons, certains rhythmes; & confondant les droits particuliers de chacun des ſens, elle croit voir & toucher même, tandis qu'elle ne fait qu'entendre.

La *fidélité* des récits eſt, à pluſieurs égards, de la même nature. Auſſi, lorſque celui qui raconte & qui décrit n'a pas d'impreſſions intéreſſantes à faire paſſer dans l'ame de ſes auditeurs, ou de ſes lecteurs, on aime de lui les détails les plus exacts, des deſcriptions *fidèles* juſqu'à être ſerviles; l'éloquence & la poéſie ont leurs portraits & leurs peintures de genre, ainſi que l'art dont je traite.

On ſeroit donc moins *fidèle* qu'il ne convient, en mettant dans les grands genres la *fidélité* minutieuſe qui ne convient qu'aux genres moins importans, & l'on ne peindroit pas convenablement ces genres, ſi, pour ſe montrer trop grand peintre, on ne donnoit pas l'idée des détails qui en font l'intérêt.

Il eſt vrai cependant qu'il eſt dans la peinture un art de faire imaginer des détails qui, à l'examen, ne ſe trouvent qu'habilement indiqués. Cette maniére vraiment magique, eſt celle de quelques peintres ſupérieurs aux genres dont ils ſe ſont occupés: d'ailleurs les ouvrages de ces magiciens ont cependant beſoin d'être vus à une certaine diſtance, & la nature de pluſieurs des objets dont j'ai voulu parler engage à examiner les imitations qu'on en fait d'auſſi près qu'on ſe plairoit à obſerver les modèles. On approche de ſes yeux une roſe; on veut en approcher la repréſentation. C'eſt ce qui fait qu'on exige naturellement un plus grand fini dans le portrait d'une jeune fille que dans celui d'un vieillard: l'une de ces imitations peut-être *heurtée*, l'autre demande à être *careſſée*.

Mais venons à quelques conſeils de *fidélité* pour les jeunes artiſtes. Il n'eſt pas hors d'œuvre de leur prêcher quelquefois cette vertu.

Soyez *fidèle* quant à votre art généralement, aux formes & aux effets conſtitutionnels & caractériſtiques.

Les formes conſtitutionelles d'une figure ſont celles qu'elle reçoit de ſa charpente, celles que lui donnent indiſpenſablement ſes os, leurs jointures & les muſcles qui les font agir.

Les formes caractériſtiques ſont diſtinguer par leurs différences les âges, les ſexes & les tempéramens.

Les effets conſtitutionnels ſont les effets qui accompagnent habituellement les objets.

Les effets caractériſtiques ſont ceux qui ſont les plus relatifs à l'intention que vous avez en peignant tel ou tel objet, ou à la deſtination de votre ouvrage.

Votre *fidélité* doit donc conſiſter, par rapport aux formes, à vous attacher principalement à celles qui conſtituent le mieux l'objet, relativement au genre que vous traitez; & quant aux effets, à vous fixer à ceux qui doivent le mieux exciter la ſenſation que vous déſirez

produire. Un arbre a des formes communes à tous les arbres, & il a de plus celles que ſon caractère particulier lui donne : il a encore celles de la circonſtance que vous lui ſuppoſez. Il en eſt de même de tous les objets.

Ces diſtinctions générales, que je ne fais que vous indiquer, embraſſent (comme vous devez le ſentir) la *fidélité* due à l'hiſtoire, aux convenances, au *coſtume*, à certaines conventions mêmes; elles embraſſent enfin tous les genres de *fidelité* qu'impoſe votre art. Si on les détailloit, ils paroîtroient ſi étendus, que vous en ſeriez peut-être effrayé; mais votre reſſource eſt l'indulgence néceſſaire & convenue qu'on vous accorde, & dont il ne vous eſt cependant pas permis d'abuſer. (*Article de M.* WATELET.)

FIER & FIERTÉ. On dit *fierté de pinceau*, *une touche fière*; cela ſignifie un pinceau hardi, une touche expreſſive, & ces qualités appartiennent au génie de l'artiſte, d'où elles ſe communiquent à ſa main & aux moyens qu'elle employe pour reſter empreinte dans ſes ouvrages.

On employe plus ordinairement ces expreſſions, en parlant du genre de l'hiſtoire, que des autres; en parlant de la repréſentation des êtres vivans, que de ceux qui, étant ſans mouvement, ſont incapables d'énergie.

Cependant on s'en ſert quelquefois encore, en parlant de la manière de quelques peintres qui ont peint des objets morts, tels que des uſtenſiles, des fruits, des objets peu intéreſſans par eux-mêmes; tels qu'on en voit dans des tableaux de Michel-Ange des Batailles, de Baptiſte, de Deſportes.

Alors cette *fierté* eſt attribuée uniquement à la manière décidée, prompte & hardie, avec laquelle ces objets, tout indifférens qu'ils ſont en eux-mêmes, ſont peints, touchés, maîtriſés &, pour ainſi dire, animés. On penſe bien que ces qualités s'ennobliſſent cependant lorſqu'elles ſe trouvent employées dans l'imitation des actions nobles, des grandes expreſſions des paſſions héroïques, & qu'elles ſont un peu exagérées lorſqu'il s'agit d'objets moins importans.

Dans les premières, ces expreſſions *fier* & *fierté*, conviennent & au ſujet peint & à l'artiſte : dans les autres, elle ne ſe rapportent qu'au ſeul artiſte.

D'où il réſulte une obſervation : c'eſt que plus le genre eſt intéreſſant, dans tous les arts, plus on aime à confondre tellement le mérite de l'artiſte avec l'intérêt du ſujet qu'ils ne faſſent qu'un; que l'artiſte même eſt, dans les momens d'émotion, tout-à-fait oublié pour ne s'occuper que de l'illuſion qu'il cauſe; & que moins le genre eſt intéreſſant, plus le ſpectateur conſent & prend plaiſir même à s'occuper de l'artiſte, préférablement à tout, de manière qu'il oublie le ſujet, pour s'occuper entièrement de l'artiſte. (*Article de M.* WATELET.)

FIGURE. Peindre la *figure* ou faire l'image de l'homme, c'eſt premierement imiter toutes les formes poſſibles de ſon corps.

C'eſt ſecondement le rendre avec toutes les nuances dont il eſt ſuſceptible, & dans toutes les combinaiſons que l'effet de la lumière peut opérer ſur ces nuances.

C'eſt enfin faire naître à l'occaſion de cette repréſentation corporelle, l'idée des mouvemens de l'ame.

Cette dernière partie a été ébauchée dans l'article *Expreſſion*. Elle ſera développée avec plus de détail au mot *Paſſion*, & n'a pas le droit d'occuper ici une place.

Celle qui tient le ſecond rang dans cette énumération, ſera expoſée aux mots *Harmonie de coloris & clair-obſcur*. La première ſeule aſſez abondante, fera la matière de cet article.

Il s'agit donc ici des choſes principales, qui ſont néceſſaires pour bien imiter toutes les formes poſſibles du corps de l'homme, c'eſt-à-dire, ſes formes extérieurement apparentes dans les attitudes qui lui ſont propres.

Les apparences du corps de l'homme ſont les effets que produiſent à nos yeux ſes parties extérieures; mais ces parties ſoumiſes à l'action des reſſorts qu'elles renferment, reçoivent d'eux leurs formes & leurs mouvemens, ce qui nous fait naturellement remonter aux lumières anatomiques qui doivent éclairer les artiſtes.

C'eſt ſans doute ici la place d'inſiſter ſur la néceſſité dont l'anatomie eſt à la peinture. Comment imiter avec préciſion, dans tous ſes mouvemens combinés, une *figure* mobile, ſans avoir une idée juſte des reſſorts qui la font agir? Eſt-ce par l'inſpection réitérée de ſes parties extérieures? Il faut donc ſuppoſer la poſſibilité d'avoir continuellement ſous les yeux cette *figure*, dans quelque attitude qu'on la deſſine. Cette ſuppoſition n'eſt-elle pas abſurde? mais je ſuppoſe qu'elle ne le ſoit pas. Ne ſera-ce pas encore en tâtonnant & par haſard qu'on imitera cette correſpondance préciſe des mouvemens de tous les membres & de toutes les parties de ces membres, qui varie au moindre changement des attitudes de l'homme?

Quel aveuglement de préférer cette route incertaine à la connoiſſance aiſée des parties de l'anatomie, qui ont rapport aux objets d'imitation dans leſquels ſe renferme la peinture! Que ceux à qui la pareſſe, le manque de courage, ou le peu de connoiſſance de l'étendue de leur art, font regarder l'anatomie comme peu néceſſaire, reſtent donc dans l'aveuglement dont les frappe leur ignorance, & que ceux qui ambitionnent le ſuccès, aſpirent non-ſeulement à

réuſſir, mais à ſavoir pourquoi & comment ils ont réuſſi.

Il eſt inutile, il ſeroit même ridicule à l'artiſte qui veut poſſéder ſon art, de chercher, par l'étude de l'anatomie, à découvrir ces premiers agens imperceptibles, qui forment la correſpondance des parties matérielles avec les ſpirituelles. Ce n'eſt pas non plus à acquérir l'adreſſe & l'habitude de démêler, le ſcapel à la main, toutes les différentes ſubſtances dont nous ſommes compoſés, qu'il doit employer un tems précieux. Une connoiſſance abrégée de la ſtructure du ſquelette de l'homme; une étude un peu plus approfondie ſur les muſcles qui couvrent les os, & qui obligent la peau qu'ils ſoutiennent à fléchir, à ſe gonfler, ou à s'étendre: voilà ce que l'anatomie offre de néceſſaire aux artiſtes pour guider leurs travaux. Eſt-ce de quoi les rebuter, & quelques ſemaines d'étude, quelques inſtans de réflexion, feront-elles acheter trop cher des connoiſſances indiſpenſables?

Nous allons raſſembler ici la plus grande partie de ce que le peintre doit connoître de l'oſtéologie & de la myologie, & nous joindrons à cette énumération le ſecours des planches, auxquelles ſe rapporteront les ſignes que nous ſeront obligés d'employer.

Enſuite nous donnerons au mot *Proportion* les différentes meſures ſur leſquelles on a établi, par une convention à-peu-près générale, la beauté des *figures*.

Le ſquelette de l'homme eſt l'aſſemblage des parties ſolides du corps, que l'on nomme les *os*.

Cet aſſemblage eſt la charpente de la *figure*, & l'on peut en diviſer les parties principales en trois, qui ſont la *tête*, le *tronc* & les *extrémités*.

La *tête* qui a à-peu-près la *figure* d'un oval applati des deux côtés, eſt compoſée d'*os*, qui preſque tous ſont appercevoir leurs formes au travers de la peau & des parties charnues qui les couvrent. Je fais cette remarque, & j'y inſiſte, parce que rien ne donne un air de vérité aux *têtes* que l'on peint, comme la juſte indication des *os* qui forment des plans différens, qui indiquent le trait des parties, & qui déterminent les effets des ombres & des jours.

Voyez pour l'explication ſuivante les deux *figures* oſtéologiques dont l'une repréſente une tête vue de face, & l'autre, la même tête vue de profil.

Parmis les *os* qui ſe font appercevoir extérieurement dans la *tête*, il faut remarquer l'*os du front* A, appellé l'*os coronal*. Sa ſurface liſſe & polie, qui n'eſt preſque couverte que par la peau, rend cette partie plus propre à réfléchir la lumière: ainſi, dans les *figures* éclairées d'en haut, elle eſt toujours la plus lumineuſe. Cet *os* qui fait une partie de l'enchaſſement des yeux, trace encore le contour de la partie du ſourcil, & cet enchaſſement grand & ouvert donne un caractère très-majeſtueux & très-noble aux *figures*.

a. Eſt la *future* du *coronal*; je n'inſiſte pas ſur ces jointures des *os* du *crâne* que l'on nomme *futures*, parce qu'elles ſont inutiles aux peintres. Je me contenterai de les indiquer.

b. Eſt la *future ſagittale*.

B. Indique la cavité des yeux, qu'on nomme *orbite*. Cette cavité deſtinée à contenir le globe de l'œil, eſt formée en partie par le *coronal* & en partie par le *zigoma*; elle influe, comme je l'ai dit, ſur la beauté de l'enſemble. La nobleſſe de la *tête* dépend beaucoup de cette partie; elle eſt extérieurement couronnée par le ſourcil & renferme les ſix muſcles de l'œil, la *membrane conjonctive* qui forme le blanc de l'œil, l'*iris* ou *l'arc-en-ciel*, au milieu duquel eſt la pupille ou prunelle.

C. Marque les *os* du nez. Ces *os* peu éminens forment, en ſe joignant, une voûte, & finiſſent par deux cartilages adhérens aux extrémités inférieures des *os* du nez; ils ſe joignent auſſi dans leur côté ſupérieur comme les *os* du nez; ils ſont aſſez larges, mais ils s'étréciſſent & s'amolliſſent à meſure qu'ils approchent du bout du nez. Deux autres cartilages, attaches aux extrémités inférieures de ceux-ci, forment les alles du nez.

Les formes du nez pourroient trouver ici leur place; mais pour ne point interrompre la deſcription des *os*, nous renvoyons au mot *Proportion*, ainſi que pour toutes les règles ou les obſervations qui peuvent avoir rapport aux formes accidentelles des parties.

D. Les *os* des joues.

E. La mâchoire ſupérieure.

F. La mâchoire inférieure. Celle-ci fait le trait du menton & de tout le bas de la *tête*; elle a un mouvement qui lui eſt particulier, car la mâchoire ſupérieure eſt immobile.

G. Les dents. Elles varient dans leur nombre, & même dans leur forme; mais il eſt peu d'uſage dans la peinture de les faire paroître, à moins que ce ne ſoit dans la repréſentation de quelques paſſions, dans les mouvemens deſquelles elles ſont quelquefois apparentes, comme dans la joie, le rire, la douleur, la colère, le déſeſpoir, ainſi que nous le dirons au mot *Paſſion*.

Figure 2. *A*. *Os* du *ſinciput*, nommé le *pariétal*; il y en a deux. Ils ſont minces, preſque quarrés, & tant ſoit peu longs; ils ſe joignent à l'*os* du front, par le moyen de la *future coronale*.

B. L'*os temporal*. Cet *os* eſt double, ainſi que le pariétal: il eſt ſitué dans la partie inférieure des côtés du crâne.

C. Le *zigoma*, ſous lequel paſſe le muſcle temporal. Cet *os* eſt triangulaire; ſa partie ſu-

Digitized by Google

périeure contribue à former la circonférence de l'*orbite*, comme je l'ai déjà dit. Il ſe joint à l'*os* du front par le petit angle de l'œil : il s'avance un peu en dehors, pour former la partie la plus élevée de la joue.

a. Suture coronale.

b. Suture ſagittale.

c. Suture qui joint l'*os* des tempes avec l'*os* coronal & le ſinciput.

d. Dents de devant, appellées *inciſives*.

e. Dents latérales, appellées *canines*.

f. Dents poſtérieures, appellées *molaires*.

Je n'ai point parlé de l'*os occipital* qui forme le derrière de la tête ; parce qu'excepté dans la vieilleſſe, il eſt ordinairement orné & couvert par la chevelure, qui commence au haut du front, & qui s'étend le long des oreilles, juſqu'à la première *vertèbre* du cou.

La ſeconde partie du ſquelette de l'homme eſt le *tronc* ; il eſt compoſé de l'*épine du dos*, des *côtes*, des *clavicules*, du *ſternum*, de l'*omoplate*, & du *baſſin* ou des *os innominés*.

Deux *figures* de ſquelette, l'une vue de face & l'autre par derrière, ſont ſuffiſantes pour donner une idée de la forme & de la place de ces *os*. Les lettres ſont communes aux deux *figures*.

Figure 1. & 2. du ſquelette. *A*. Eſt ce qu'on nomme l'*épine du dos* ; c'eſt une colonne d'*os* différens qui ſont articulés les uns avec les autres, & attachés mutuellement par des *cartilages*, dont les uns ſont flexibles, les autres immobiles ; cette chaîne ou colonne d'*os* s'étend depuis la première *vertèbre* du cou juſqu'au coccyx, & les charnières de chaque *vertèbre* procurent le mouvement du dos en différens ſens. Il y a vingt-quatre vertèbres, dont les noms ſeroient hors-d'œuvre ici. Pour la forme de l'*épine du dos*, comme elle intéreſſe le peintre, puiſqu'elle forme les piéces principales de la charpente du corps, je remarquerai que la partie des *vertèbres* du cou avance en dedans, c'eſt-à-dire, vers le devant de la tête : celle du dos au contraire ſe courbe en dehors pour élargir la cavité de la poitrine ; celle des *lombes* rentre, & la dernière, qui eſt celle de l'*os ſacrum*, ſe rejette encore en dehors. Deux parties de ces *os* ſont ſur-tout apparentes au travers de la peau, celle du dos & celle des lombes. Ce qui oblige, en deſſinant le nud, d'en faire ſentir la forme, ſur-tout dans les attitudes où l'homme ſe courbe en avant, comme on le voit dans la *fig.* 2. du ſquelette.

B. Les deux *clavicules* ſont deux *os* qui ſe découvrent ſenſiblement dans les hommes, ſur-tout dans certains mouvemens, comme d'étendre les bras, de ſe courber en arrière, &c. ils ont à-peu-près la forme de la lettre *S* ; ils ſont placés du côté de la face à la baſe du cou. Chacune des *clavicules* s'articule avec le *ſternum* pardevant, & du côté des bras avec l'*omoplate*.

C. Le *ſternum* eſt ſitué au milieu de la poitrine : cet *os* eſt toujours immédiatement vers la peau. Il n'eſt point couvert de chair ; delà vient que l'on y voit le bout des côtes qui y ſont appuyées, à moins que la graiſſe n'en empêche, comme il arrive aux femmes, & quelquefois aux jeunes hommes.

D. L'épaule ou l'*omoplate* eſt d'une configuration aſſez compliquée, dont il faut bien connoître les parties, ſi l'on veut comprendre le jeu des muſcles qui ont rapport au mouvement des bras, parce que la plupart de ces muſcles y prennent leur origine. Cet *os* d'ailleurs eſt apparent dans un grand nombre de mouvemens. Sa forme irrégulière eſt aſſez ſemblable à celle d'un triangle ſcalene ; ſa ſurface externe eſt tant ſoit peu convexe : voici les principales parties.

a. La baſe qui regarde l'*épine du dos*.

b. La côte inférieure.

c. La côte ſupérieure.

d. L'angle ſupérieur.

e. L'angle inférieur.

f. La partie cave ou intérieure, inutile au peintre.

g. La partie extérieure.

h. L'épine.

i. L'extrémité de l'épine, appellée *acromion*.

Il y a douze côtes de chaque côté ; elles ſont marquées dans la *fig.* première, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 : elles ſont courbes & à-peu-près ſemblables à des ſegmens de cercle ; elles tiennent aux *vertèbres* par une de leurs extrémités. Les unes au nombre de ſept, s'appellent *vraies* & s'articulent avec le *ſternum* ; les cinq autres qui ſuivent ces premieres, & qui ont le nom de *fauſſes-côtes*, ne touchent point au *ſternum*, mais à un cartilage mobile qui prête dans pluſieurs mouvemens du corps ; ce qui doit faire paroître extérieurement cet endroit moins ſoutenu & moins ſaillant.

La baſe du *tronc* eſt compoſée de deux grands *os* qui ſe réuniſſent dans les adultes & n'en font qu'un : ils ſe nomment les *os innominés*. On y diſtingue trois parties.

E. La partie ſupérieure des *os innominés*, formée par l'*os* des *iſles*.

F. La partie inférieure & antérieure, compoſée des *os pubis*.

G. La troiſième qui eſt inférieure auſſi, mais poſtérieure, ſe nomme *iſchium*. Cet *os* a une grande cavité qui reçoit la tête du *fémur*.

La baſe du *tronc*, dont les *os* ſont plus remarquables dans les hommes, deſſine la forme des hanches. Sa ſtructure, plus ovalée dans les femmes, occaſionne des apparences qu'il faut étudier avec ſoin, parce qu'elles contri-

Digitized by Google

buent principalement à diſtinguer le caractère différent de la *figure* dans l'un & l'autre ſexe.

Voilà les deux premières diviſions du ſquelette ; la dernière cumprend les extrémités ſupérieures & les extrémités inférieures. Dans les ſupérieures, *H.* l'*os* du bras s'appelle *humerus* ; il porte à ſa plus haute extrémité une tête ronde, qui eſt reçue dans la cavité plate du cou de l'*omoplate* : l'extrémité inférieure à deux apophyſes ou protubérances.

I. L'*os* du coude, eſt accompagné d'un autre *K.* appellé *radius* ou *rayon*, qui eſt plus gros par en bas que l'*os* du coude, tandis que celui-ci le ſurpaſſe en groſſeur dans la partie ſupérieure. L'*os* du coude ſert à fléchir & étendre le bras ; le *rayon* ſert à toutner la main, & ces deux *os* enſemble s'appellent l'*avant-bras*.

A leur extrémité Inférieure ſe trouvent huit oſſelets de différente *figure* & groſſeur, ſitués en deux rangs de quatre chacun. Le premier rang s'articule avec le *radius* & forme le *carpe L.* le ſecond rang s'articule avec le premier & forme le *métacarpe M.* celui-ci eſt comme le *carpe* ; il eſt compoſé de quatre *os* qui répondent aux quatre doigts *N.* Les doigts avec le pouce ſont formés de quinze *os*, dans chaque main : trois à chaque doigt nommés *phalanges*. Ils ſont un peu convexes & ronds vers le dos de la main, mais ils ſont creux & unis en dedans.

Les extrémités inférieures offrent premièrement l'*os fémur O.* ou l'*os* de la cuiſſe : il eſt le plus long des *os* de notre corps ; ſa partie antérieure eſt convexe & ronde, & ſa partie poſtérieure un peu creuſe.

L'extrémité ſupérieure de cet *os* a trois *apophiſes*.

La première qui forme ſon extrémité eſt une groſſe tête ronde couverte d'un *cartilage*, qui eſt reçue dans la cavité de l'*iſchium*, où elle eſt attachée.

La ſeconde ſe nomme le *grand trochanter*. C'eſt une éminence aſſez groſſe, ſituée à la ſurface externe du *fémur*, préciſément à l'extrémité du cou : elle eſt inégale, parce qu'elle ſert d'inſertion à quelques muſcles.

La troiſième s'appelle le *petit trochanter*. Il eſt ſitué dans la partie poſtérieure du *femur*. Il eſt un peu plus bas & plus petit que l'autre.

L'extrémité inférieure du *fémur* ſe diviſe par le milieu en deux éminences ; l'une eſt externe & l'autre interne ; elles ſont reçues dans les cavités ſuperficielles du *tibia*, & l'eſpace qui ſépare les parties poſtérieures, donne paſſage aux nerfs de la jambe. Le genou porte un *os* rond appellé *rotule* ; il eſt large environ de deux pouces, aſſez épais, un peu convexe, couvert dans ſa partie antérieure d'un cartilage poli, & dont l'apparence extérieure eſt plus marquée dans les hommes que dans les femmes, & dans les vieillards que dans les enfans. Dans l'enfance il eſt mou, & il acquiert une dureté d'autant plus grande qu'on avance plus en âge.

La jambe eſt compoſée de deux *os*, ainſi que l'*avant bras*. L'interne qui eſt le plus gros ſe nomme le *tibia P.* ; il eſt preſque triangulaire & ſon angle antérieur & un peu aigu, ſe nomme la *créte* du *tibia*. Cette partie eſt très-apparente & c'eſt elle qui forme le trait de la jambe, vue de profil. Son extrémité inférieure, qui eſt beaucoup plus petite que la ſupérieure a une *epophyſe* remarquable qui forme la cheville interne du pied.

Le ſecond *os* plus petit ſe nomme le *péroné Q.* il eſt ſitué dans le côté extérieur de la jambe, & ſon extrémité ſupérieure, qui n'eſt pas ſi élevée que le genou, reçoit l'éminence latérale de l'extrémité ſupérieure du *tibia*, dans une petite cavité qu'il a dans le côté interne. Son extrémité inférieure eſt reçue dans la petite cavité du *tibia*, où il a une grande *apophyſe* qui forme la cheville externe. Le *tibia* & le *peroné* ne ſe touchent qu'à leurs extrémités.

Le pied, ainſi que la main, eſt compoſé de trois parties qu'on nomme le *tarſe R.*, *S.* le *métatarſe*, & *T.* les *doigts*. Le *tarſe* eſt compoſé de ſept *os*. Le premier eſt 1. l'*aſtragale* ou le talon. Le ſecond *os* du *tarſe* eſt 2. le *calcaneum*, dont l'*apophyſe* forme ce que nous appellons le *talon*, auquel s'insère le *tendon-d'Achille*. Les cinq *os* du *tarſe* ſont le *ſcaphoide*, les trois *cunéiformes* & le *cuboide*. Tous ces *os* plus ou moins intéreſſans pour le peintre, ſuivant la part qu'ils ont aux mouvemens & aux apparences extérieures, ſe joignent au *metatarſe*, qui eſt compoſé de cinq *os*. Celui qui ſoutient le gros doigt eſt le plus gros, celui qui ſoutient le doigt ſuivant eſt le plus long, les autres ſont tous plus petits l'un que l'autre. Ils ſont plus longs que les *os* du *métacarpe*. Quant au reſte, ils reſſemblent à ceux du *métatarpe*, & ils ſont articulés de la même manière.

Enfin les doigts du pied ſon compoſés de quatorze *os* dans chaque pied. Le gros doigt en a deux, & les autres trois. Ils ſont la même choſe que les doigts de la main, & ſont ſeulement plus courts.

Voilà une idée ſuccincte des *os* du ſquelette dont la conformation doit être connue du peintre. Je vais en faire un récapitulation en forme de liſte avec les lettres qui ont rapport aux *figures*.

Première figure de la tête.

A. L'*os* du front.
a. La *future* du *coronal*.
b. La *future ſagittale*.
B. *Orbite* ou cavité des yeux.
C. Les *os* du nez.
D. Les *os* des joues.

E. La mâchoire ſupérieure.
F. La mâchoire inférieure.
G. Les dents.

Seconde figure de la tête.

A. *Os* du *ſinciput*.
B. L'*os* temporal.
C. Le *zigoma*.
a. *Suture coronale*.
b. *Suture ſagittale*.
c. *Suture* qui joint l'*os* des tempes avec le *coronal* & le *ſinciput*.
d. Les dents de devant, nommées *inciſives*.
e. Les dents latérales, appelées *canines*.
f. Les dents poſtérieures, appellées *molaires*.

Première & ſeconde figure du ſquelette.

A. L'*épine* du dos.
B. Les *clavicules*.
C. Le *ſternum*.
D. L'*omoplate*.
a. La baſe de l'*omoplate*.
b. La côte inférieure.
c. La côte ſupérieure.
d. L'angle ſupérieur.
f. La partie cave.
g. La partie extérieure.
h. L'*épine*.
i. L'*acromion*.
E. L'*os* des *iſles*.
F. L'*os pubis*.
G. L'*os iſchium*.
H. L'*humérus*.
I. L'*os* du coude.
K. Le *radius*.
L. Le *carpe*.
M. Le *métacarpe*.
N. Les doigts.
O. Le *fémur*.
P. Le *tibia*.
Q. Le *peroné*.
R. Le *tarſe*.
S. Le *métatarſe*.
T. Les doigts.
1. L'*aſtragale*.
2. Le *calcaneum*.
Les côtes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Ce n'eſt pas, comme je l'ai déjà dit, la ſtructure intérieure de tous ces *os*, ou même leur nom, qu'il eſt eſſentiel aux peintres de connoître. Leurs formes extérieures, celles de leurs extrémités ſur-tout, qui compoſent les jointures, doivent être l'objet eſſentiel de leurs recherches. Ils ne doivent point ignorer les différens moyens par leſquels la nature prévoyante a préparé les articulations des membres, pour leur procurer préciſément les mouvemens qui conviennent à leur deſtination. Ces mouvemens en ſe développant, laiſſent ſouvent entrevoir la *figure* de l'extrémité des *os*, parce que les jointures ſont toujours moins chargées des parties charnues qui embarraſſeroient le jeu qu'elles doivent avoir, & que la peau plus tendue reçoit l'impreſſion des charnieres qui ſe meuvent ſous cette enveloppe. Si l'étude des *os* eſt néceſſaire pour les raiſons que je viens d'expoſer, & ſi elle doit paſſer la première, on ſentira aiſément que la connoiſſance des muſcles, par ces mêmes raiſons, doit la ſuivre immédiatement, & qu'il eſt abſurde de la négliger.

Mais pour rendre plus facile l'explication que je vais donner, & la tourner totalement à l'utilité des artiſtes, j'ai employé un nombre de *figures*, dont je vais expliquer l'uſage. Les trois premières repréſentent ce qu'on appelle en terme de peinture l'*écorché*, c'eſt-à-dire, la figure humaine dépouillée de ſa peau & offrant aux yeux les différens muſcles plus diſtincts & plus apparens que lorſqu'ils ſont voilés, pour ainſi dire, par les parties qui les couvrent dans le modèle vivant : cet écorché eſt ſuppoſé vu ſous trois aſpects différens, de face pardevant, *figure* première, par derrière, *figure* ſeconde, & de profil, *figure* troiſième. Les applications des muſcles, & les lettres qui les accompagnent, ont rapport premièrement à ces trois *figures* ; mais enſuite ces mêmes lettres ſe peuvent rapporter aux *figures* antiques deſſinées anatomiquement qui ſuivent, comme je vais le dire.

On a repréſenté la *figure* de l'Hercule, qu'on nomme *Hercule Farnèſe*, dépouillée de ſa peau, & vue ſous trois aſpects ſemblables à ceux ſous leſquels eſt gravé l'*ecorché*, c'eſt-à-dire, par devant, par derrière & de profil. *Fig.* 4, 5 & 6 ; le *Gladiateur*, ſtatue connue & célèbre de même. *Fig.* 7, 8 & 9 ; enfin le *Laocoon* pareillement. *Fig.* 10, 11 & 12.

Les applications des muſcles de l'écorché ſe feront facilement des unes aux autres, & donneront une idée des changemens d'apparence que les attitudes ou les paſſions occaſionnent. Cette idée approfondie par les artiſtes ſur les ſtatues originales, ou ſur les copies en plâtre qu'on en a faites en les moulant & qu'on a multipliées à leur gré, leur feront trouver les principes qu'ils doivent ſe former, pour ſe conduire plus ſûrement dans l'exercice de leur art. S'ils joignent l'application de ces obſervations & de ces principes aux modèles vivans dont ils ſe ſervent, ou aux mouvemens qu'ils peuvent remarquer dans les hommes, il eſt évident qu'ils auront pris les meilleurs moyens pour aſſurer leurs connoiſſances & faciliter leur ſuccès.

Avant d'entrer dans le détail des *muſcles* dont les différentes apparences doivent former aux yeux du peintre le caractère juſte des actions

actions de la figure, il eſt néceſſaire de dire ce qu'il doit entendre par le mot *muſcle*.

Les muſcles ſont des maſſes charnues compoſées de fibres; ils ſont les inſtrumens principaux des mouvemens du corps.

Il faut ſavoir que l'extrémité du *muſcle* qui s'attache à un point fixe ſe nomme la *tête*, le milieu s'appelle le *ventre*, & ſon tendon, ou ſon autre extrémité, ſe nomme la *queue* du *muſcle*. Les fibres charnues compoſent le corps ou le ventre du *muſcle*, & les fibres tendineuſes forment ſes extrémités.

L'action du *muſcle* conſiſte dans la contraction de ſon *ventre* qui rapproche les extrémités l'une de l'autre, & qui, en faiſant ainſi mouvoir la partie où le muſcle a ſon inſertion, doit par une élévation plus marquée dans ſon milieu, donner extérieurement aux membres qu'ils couvrent des apparences différentes. Ainſi ces apparences ſont décidées dans chaque action, dans chaque attitude, & par conſéquent rien n'eſt arbitraire dans les formes qu'on doit leur donner.

L'artiſte doit donc principalement prendre garde au *ventre* ou milieu du *muſcle*, & ſe ſouvenir que le mouvement du *muſcle* ſuit toujours l'ordre des fibres qui vont de l'origine à l'inſertion, & qui ſont comme autant de filets.

La *face*, par laquelle il ſeroit néceſſaire de commencer, a une infinité de *muſcles* dont les effets, plus ſenſibles que leurs formes ne ſont apparentes, demanderoient une trop longue diſcuſſion. C'eſt leur jeu qui forme le caractère extérieur des paſſions.

Première figure de l'écorché.

La tête fait ſes mouvemens par le moyen de dix paires de *muſcles*.

Il eſt inutile de les nommer tous; mais il faut connoître ceux qui ſont remarquables dans les mouvemens du col, & l'on doit y diſtinguer le *ſternoïde A*. Il eſt ainſi nommé à cauſe de ſon origine & de ſon inſertion: il vient du *ſternum*, & va s'inſérer à l'*os hyoïde*, qui eſt cet os de la gorge, dont l'apparence eſt fort marquée, lorſqu'on étend le col.

Le *maſtoïde B*. vient du *ſternum* & d'une partie de la *clavicule*: il va s'inſérer à une partie de l'*os* de la *tempe*.

Ces deux *muſcles* n'étant pas bien gros, leur mouvement eſt peu ſenſible. Le premier ſert au mouvement de l'*os hyoïde*, & le tire en bas; l'autre tire la tête & la baiſſe en avant. On peut remarquer l'apparence de ces *muſcles* qui ſont leurs fonctions dans l'attitude de la tête du Gladiateur.

Le trapèſe *C*., dont on ne voit qu'une partie, prend ſon origine de l'*occiput* ou du derrière de la tête, comme on le verra dans la *figure* deuxième, où ſa forme, dont il tire ſon nom, eſt remarquable.

Ces *muſcles*, dans pluſieurs de leurs mouvemens, étant pouſſés par d'autres ſur leſquels ils ſont placés, il ne ſeroit pas hors de propos de pénétrer juſqu'à ces cauſes internes, & l'on découvriroit alors le *ſplénius* qui tire la tête en arrière, avec un autre qui eſt deſſus & qui ſe nomme *complexus*. Ces *muſcles* cachés contribuent à faire des maſſes; & c'eſt celui qu'on nomme le *releveur propre*, qui en partie forme cette pente qui eſt du cou à l'épaule.

Je ne fais qu'indiquer ici leurs noms, pour ne pas multiplier les *figures*, & j'en uſerai de même dans la ſuite pour ceux dont l'apparence ne peut avoir lieu dans les trois *figures*, qui n'offrent que les *muſcles* qui ſe découvrent ſous la peau.

Pour les mouvemens des bras, remarquons, 1°. que le bras eſt propre à cinq mouvemens; nous l'avançons, nous le retirons, nous l'abaiſſons, nous l'élevons, & nous le faiſons tourner en rond. Nous avançons le bras en dedans par le moyen du *pectoral deltoïde*, joint à quelques autres, ſavoir le *ſuſépineux*, & le *coracobrachial*. Le *deltoïde D*. élève le bras. Le *pectoral E*. amène le bras vers les côtes; il prend ſon origine de preſque tout le *ſternum*, & de la ſixième & ſeptième, & quelquefois de la huitième côte; il va finir à l'*os* du bras, entre le *deltoïde* & le *biceps*.

(1) Le *biceps F*. fléchit l'avant-bras avec le brachial; il vient de l'emboîture de l'*omoplate* de part & d'autre, & va s'inſérer au commencement du *radius*.

(2) Le *brachial G*. fléchit l'avant-bras avec le *biceps*. Il prend ſon origine à-peu-près au commencement de l'*os* du bras; il y eſt fortement attaché, & va s'inſérer par deſſus le *biceps* à la partie ſupérieure de l'*os* du coude.

(3) L'*extenſeur* du coude *H*. déſigne aſſez par ſon nom à quel uſage il eſt employé.

(4) Le *pronateur* du radius *I*. ſert à tourner le bras du côté de la terre; il vient de la tête interne de l'*os* du bras, & va s'inſérer à la partie interne du *radius*.

(5) Le *ſupinateur* du radius *K*. ſert à tourner le bras vers le ciel; il vient de la partie in-

(1) Voyez un des bras du Laocoon.

(2) Voyez l'autre bras du même Laocoon & celui du Gladiateur, qui eſt étendu.

(3) Voyez le bras du Laocoon, qui eſt baiſſé vers la terre & celui du Gladiateur qui eſt penché.

(4) Voyez l'autre bras du même, élevé vers le ciel, & celui du Gladiateur qui eſt étendu.

(5) *Nota*. Le lecteur pourra faire de lui-même l'application néceſſaire des fonctions des muſcles aux mouvemens des *figures* antiques repréſentées, puiſque les lettres le guideront. Ainſi nous n'inſiſterons plus ſur cette opération, qui exigeroit plus de détails que les bornes que l'on doit ſe preſcrire dans ce Dictionnaire ne le comportent.

ſérieure du bras, & va dans la partie inférieure du *radius*.

Le *fléchiſſeur ſupérieur du carpe L.* vient de la tête interne de l'*os* du bras, & montant par deſſus l'*os* du *radius*, il finit au premier *os* du *métacarpe*.

Le *fléchiſſeur inférieur du carpe M.* vient de la tête interne de l'*os* du bras, & va en deſcendant le long de l'*os* du coude finir au quatrième *os* du *métacarpe*.

Le *palmaire N.* vient de la tête de l'*os* du bras, & va dans la paume de la main ſe diſtribuer aux quatre doigts.

L'*extenſeur ſupérieur du carpe O.* vient du deſſous de la tête externe de l'*os* du bras, & ſe rend à quelques *os* du *métacarpe*.

L'*extenſeur* du pouce *P.* eſt un *muſcle* double, qui vient à-peu-près du milieu de l'avant-bras, & qui va s'inſérer obliquement aux jointures du pouce: il n'eſt propre qu'à cette partie.

Venons aux cuiſſes, aux jambes & aux pieds.

Le *Membraneux Q.* ou *faſcialata*, vient de l'*os* des *iſles*. Il eſt charnu dans ſon principe & finit par une membrane qui enveloppe tous les muſcles qui couvrent la cuiſſe & va finir ſur ceux de la jambe; ce muſcle ſert à rourner la jambe en dehors.

Le *vaſte externe R.* vient du *grand trochanter*. Son *tendon* embraſſe le genou. Il ſert à étendre la jambe avec un autre *muſcle*, appellé *crural*, le *vaſte externe* eſt fort charnu auprès du genou.

Le *droit S.* a la même fonction que le précédent. Il vient de l'*os* des *iſles*, & couvrant le *crural*, il s'étend le long de la cuiſſe entre les deux *vaſtes*, avec leſquels il finit en enveloppant la rotule d'un fort *tendon*.

Le *couturier T.* fait tourner la jambe en dedans, l'amène ſur l'autre en croiſant, comme les tailleurs ont coutume de faire en travaillant. C'eſt de cet uſage qu'il a pris ſon nom. Il vient de l'épine de l'*os* des *iſles*, & va s'inſérer obliquement à la partie intérieure de l'*os* de la jambe.

Le *triceps V.* vient de l'*os pubis* & de l'*os iſchium*. Il va s'inſérer au dedans de l'*os* de la cuiſſe, & ſert à tourner la cuiſſe en dedans.

Le *greſle X.* ſert à fléchir la jambe, & ne fait preſque qu'une maſſe avec le *biceps*, & quelques autres qui ſeront marqués dans les *figures* ſuivantes.

Le *vaſte interne Y.* vient du *grand trochanter* & embraſſe le genou avec ſon *tendon*. Il eſt fort charnu auprès du genou, & ſa fonction, ainſi que celle du *droit* & du *vaſte externe*, eſt d'étendre la jambe.

Le *biceps* de la jambe *Z.* vient de l'*os iſchium* & va s'inſérer à la partie externe de la jambe; il eſt charnu & a deux têtes comme celui du bras.

Le *jambier intérieur A* 2.

Le *gémeau externe B* 2. ſe verra mieux dans la *figure* de l'écorché vue par derrière, & nous le déſignerons dans les explications qui auront rapport à cette *figure*, ainſi que le *gémeau interne*.

Le *péronier C* 2. vient du haut & du milieu de l'*os* appellé *péroné*. Il va ſous le pied qu'il ſert à étendre, conjointement avec les *gémeaux*.

L'*extenſeur des orteils D* 2. nous apprend par ſon nom l'uſage auquel il eſt deſtiné.

Le *gémeau interne E* 2. ainſi que le ſolaire *F* 2. ſe verront plus diſtinctement dans la *figure* deuxième. Ce dernier, ainſi nommé par oppoſition aux *gémeaux*, ſert à étendre le pied, conjointement avec ces derniers & le *plantaire*, auxquels il s'unit pour ne faire qu'un ſeul tendon. Il vient d'entre les deux têtes de l'*os* de la cuiſſe *G* 2.

Il reſte encore à examiner dans la figure première le *muſcle* droit *H* 2., qui prend ſon origine à l'*os pubis*, & va s'inſérer à côté du *cartilage Xiphoïde*. Il s'étend le long du ventre; il eſt diviſé en quatre, & ſouvent en cinq parties, par de fortes interſections nerveuſes, qui ſont autant de bandes. Ces interſections ne ſont pas tout-à-fait également diſtantes; mais il y en a toujours trois au-deſſus du nombril, & des trois parties qu'elles y font, celle du milieu eſt la plus grande; pour l'interſection qui eſt près du nombril, la nature ne la préſente pas toujours de même; quelquefois elle ſe fait voir au milieu du nombril, quelquefois un peu au-deſſus, ou même encore plus élevée, & les deux premières ſituations que je viens de lui aſſigner, ſe remarquent plus ordinairement dans les antiques.

Le *grand dentelé P.* naît de toute la partie intérieure de la baſe de l'*omoplate*, & va tranſverſalement s'inſérer aux huit côtes ſupérieures; il va quelquefois juſqu'à la neuvième. Ce *muſcle* finit par une dentelure qui lui a fait prendre ſon nom. Ces dents ſont au nombre de huit, dont quatre ſont cachées ſous le pectoral. Ce *muſcle* ſe joint avec le *muſcle* oblique externe *K* 2. par digitation; il ſert à la reſpiration, (*voyez* la *fig.* du Laocoon) & ſe fait voir d'autant plus diſtinctement, que le corps agit avec plus de violence & ſe porte davantage du côté oppoſé. Dans les vieillards, dont la peau eſt moins adhérente au *muſcle*, les dentelures ſont moins marquées.

Voilà les *muſcles* les plus intéreſſans de la *figure* vue de face. Nous allons paſſer à la *figure* vue par derrière

Figure deuxième de l'écorché.

Dans cette deuxième poſition de la *figure*, qu'en terme de peinture on nomme *écorché*,

on diſtingue premièrement : le *trapéſe* dont on ne pouvoit appercevoir qu'une très-petite partie à la lettre *C.* de la *figure* première. Il prend ſon origine de la baſe du crâne, de toutes les *vertebres* du col, des neuf *épines* ſupérieures des *vertebres* du dos. Il va s'inſérer le long de l'épine de l'*omoplate* juſqu'un peu au-deſſous de la *clavicule*. Ce *muſcle* ſert à fortifier l'action de quelques autres qu'il couvre; il relève l'*omoplate* avec celui qu'on nomme le *releveur propre* : il la tire en arrière avec le *rhomboïde* & la baiſſe tout ſeul. Il contribue principalement, en paſſant par deſſus la baſe de l'*omoplate*, à lui donner une certaine rondeur, qui dans l'Antinoüs antique forme, les graces de cette partie de la *figure*.

Le *deltoïde b.* dont j'ai déjà parlé dans l'explication de l'autre *figure*, ſe voit encore ici. Il eſt triangulaire; il prend ſon origine de toute l'épine de l'*omoplate*, de l'*acromion*, & de la moitié de la partie extérieure de la *clavicule*. Il pouſſe le bras un peu en avant & en arrière, ſelon la direction de ſes fibres.

le *ſus-épineux c.* tire le bras en haut avec le *deltoïde*, & rempliſſant la cavité ſupérieure de l'*omoplate*, entre l'épine & la côte ſupérieure, ne fait ſouvent qu'une maſſe avec l'épine & une partie du trapèſe. Il nait de la partie externe de la baſe de l'*omoplate*, depuis l'angle ſupérieur juſqu'à l'épine, & paſſant par deſſous l'*acromion*, il va s'inſérer à la partie ſupérieure & antérieure de l'*os* du bras, pour l'élever en haut.

Le *ſous-épineux d.* fait mouvoir l'*os* du bras en bas, avec l'*abaiſſeur propre* & le *très-large*; il prend ſon origine de la partie externe de la baſe de l'*omoplate* qui ſe remarque depuis l'épine juſqu'à l'angle inférieur & va s'inſérer à la partie ſupérieure & extérieure de l'*os* du bras.

L'*abaiſſeur propre e.* prend ſon origine de la côte inférieure de l'*omoplate*, & va s'inſérer à l'*os* du bras avec le *très large*, avec lequel il ne fait qu'un même *tendon*. Son nom indique ſon uſage, qui eſt d'abaiſſer le bras.

Ces quatre derniers *muſcles*, le *deltoïde*, le *ſus-épineux*, le *ſous-épineux*, & l'abaiſſeur propre, ſont d'autant plus à remarquer pour les artiſtes, que cet endroit du corps eſt un des plus difficiles à imiter avec juſteſſe. On peut, pour rapporter le jeu de ces *muſcles* aux effets extérieurs, le remarquer ſur la nature même, ne obſervant les attitudes dans leſquelles ils agiſſent; ou, ſi l'on veut conſulter l'antique, le gladiateur offrira la juſte image de leurs mouvemens; mais ce qui ſeroit infiniment utile aux jeunes élèves, ce ſeroit de leur démontrer cette partie du bras ſur l'écorché; enſuite de faire agir le modèle vivant, en le faiſant paſſer ſucceſſivement par tous les mouvemens qui ſe rencontrent, depuis l'abaiſſement du bras juſqu'à l'action de l'élévation où le Gladiateur a été compoſé. C'eſt ainſi qu'un inſtruction graduée, & une application des principes aux effets, ſuivie des preuves tirées des antiques, qui ont la réputation d'être les plus parfaits, donneroit infailliblement une connoiſſance approfondie & raiſonnée

Le *très large f.* vient de l'*os ſacrum*, de la tête ſupérieure de l'*os des iſles*, de toutes les *vertebres* des *lombes*, & de 6 ou 7 *vertebres* inférieures du dos. Il paſſe d'un côté, par deſſus l'angle inférieur de l'*omoplate*, où il s'attache en paſſant, & va retrouver l'*os* du bras, en ſe joignant avec l'*abaiſſeur propre*. Il tire le bras en arrière & en bas obliquement du côté de ſon principe inférieur.

Une portion de l'*oblique externe g.* dont il a été queſtion dans l'explication précédente à la lettre *K2*. Le *brachial h.* que nous avons expliqué à la lettre *G* de la *fig.* précédente.

Une portion & l'origine du *long ſupinateur* du *radius i.* *voyez* la lettre *k.* de l'explication précedente.

L'*extenſeur ſupérieur du carpe k.* *Voyez* la lettre *o.* de l'explication précedente.

l. L'*extenſeur* des doigts.

m. L'*extenſeur* du pouce.

n. L'*extenſeur inférieur* du *carpe*.

Tous ces *muſcles* portent dans leurs noms l'explication de leurs uſages.

o. Le *fléchiſſeur inférieur* du *carpe*. *Voyez* la lettre *M.* de la première explication des *muſcles*.

p. Portion d'un *fléchiſſeur* des doigts.

q & *r.* Les *extenſeurs* du coude. *Voyez* la lettre *H.* de l'explication première.

s. L'*os* du coude appellé *olécrane*.

t. Le *grand feſſier*. Il vient de l'*os ſacrum*, & de la partie latérale & poſtérieure de l'*os des iſles*. Il va s'inſérer par ſes filets obliques, quatre doigts au-deſſous du *grand trochanter*. Il couvre le *petit feſſier*, & une partie du moyen. Sur quoi il faut remarquer qu'il y a trois feſſiers, qui tous ſervent à étendre la cuiſſe. Le premier s'appelle le *grand feſſier* à cauſe de ſon étendue déſignée par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5.

La difference des actions de ce *muſcle* ſe peut remarquer ſur le Gladiateur & l'Hercule : on pourra les voir auſſi ſur l'Antinoüs & le Méléagre antiques.

u. Portion du *ſecond feſſier*. Ce ſecond eſt en partie caché ſous le premier.

x. Portion du *membraneux*. *Voyez* la lettre *Q.* de la première explication.

y. Le *vaſte externe*. *Voyez* pareillement la lettre *R.* de la première explication.

z. Le *biceps*. *Voyez* la lettre *Z.* de la première explication.

&. Le *demi-nerveux*. Ce *muſcle* vient du même lieu que le *biceps*. Il eſt long & rond; ſon corps charnu va s'inſérer au-dedans de la jambe, trois doigts au-deſſous de l'articulation.

a 2. Le *demi-membraneux* accompagne le précédent à ſon origine & à ſon inſertion.

b 2. Le *greſle* vient de la partie inférieure de l'*os pubis*. Il eſt large & delié à ſon origine : il va s'inſérer avec les deux précédens.

Ces quatre *muſcles* ſupérieurs de la cuiſſe, ſavoir le *biceps* 7, le *demi-nerveux* &, le *demi-membraneux* *a* 2. le *greſle* *b* 2. fléchiſſent la jambe, & tous quatre ne ſont preſque qu'une maſſe.

c 2. Portion du *triceps*. *Voyez* la lettre *V*, explication première.

d 2. Portion du *muſcle droit*. *Voyez* auſſi la lettre *S*. de la première explication.

e 2. Portion du *couturier*. *Voyez* la lettre *T*. de la première explication.

f 2 Portion du *crural*.

g 2. Lieu par où paſſe le plus gros *nerf* de tout le corps & la *veine poplitique*.

h 2. & *i* 2. Les *gémeaux* ; l'un interne, marqué *h* 2., l'autre externe, marqué *i* 2. Ils viennent des deux têtes inférieures de l'*os* de la cuiſſe & vont avec le *plantaire* & le *ſolaire* compoſer un même *tendon*, appellé le *tendon-d'Achille*. Leur nom vient de leur forme ſemblable. Cependant celui qui eſt interne deſcend un peu plus bas que l'autre. Leur office eſt d'étendre le pied.

K 2. le *péronnier* vient du haut & du milieu de l'*os* appellé *péroné*. Car il eſt double d'origine, & d'inſertion. Il s'en va ſous le pied qu'il ſert à étendre avec les *gémeaux*.

Figure troiſième de l'écorché.

Je ne mettrai ici que les renvois des chiffres de cette *figure* aux deux précédentes, à côté des noms & des chiffres qui ſervoient à la *figure* de *l'écorché* vue de profil, parce qu'il eſt aiſé de ſentir que les *muſcles* qui ſe voient ſous cet aſpect, ont déjà paru en grande partie ſous les deux autres.

	Fig 1...*Fig.* 2.
1 Le *maſtoïde*.....	*B.*
2 Portion du *trapéſe*...	*C*.....*a*.
3 *Deltoïde*.....	*D*.....*b*.
4 Portion du *brachial*..	*G*.....*h*.
5 *Biceps*.....	*F.*
6 & 6, les *extenſeurs* du coude.....	*H.*
7 L'union des deux *extenſeurs*.	
8 *Long ſupinateur* du *radius*.....	*K*.....*i*.
9 *Extenſeur ſupérieur* du *carpe*.....	*O*.....*k*.
10 *Extenſeur* des doigts.	.....*l*.
11 *Extenſeur* du petit doigt.	
12 *Extenſeur inférieur* du *carpe*.....	.....*m*.
13 *Fléchiſſeur inférieur* du *carpe*.....	*M*.....*o*.
14 *Palmaire*.....	*N.*
15 *Extenſeur* du pouce.	*P*.....*m*.
16 *Rond pronateur* du *radius*.....	*I.*
17 *Fléchiſſeur ſupérieur* du *carpe*.....	*L.*
18 *Sous épineux*.....	.....*d*.
19 *Abaiſſeur propre*....	.....*e*.
20 *Très-large*.....	.....*f*.
21 *Grand dentelé*.....	*I* 2.
22 *Oblique* externe....	*K* 2.
23 *Pectoral*.....	*E.*
24 Poſition du *couturier*.	*T*.....*e* 2.
25 *Membraneux*.....	*Q*.....*x*.
26 Portion du *droit*....	*H*.....*d* 2.
27 *Vaſte externe*.....	*R*.....*y*.
28 *Biceps*.....	*Z*.....7.
29 *Demi-nerveux*.....	.....&.
30 *Demi-membraneux*..	.....*a* 2.
31 *Greſle*.....	*X*.....*b* 2.
32 & 32 deux portions du *triceps*.....	*V*.....*c* 2.
33 & 34 *gémeaux externe & interne*.....	*E* 2. *B* 2..*h* 2. *i* 2.
35 L'*os* de la jambe...	
36 Portion du *ſolaire*...	*F* 2,
37 Portion du *fléchiſſeur* des orteils.	
38 *Péronier*.....	*C* 2....*k* 2.
39 *Extenſeur* des orteils.	*D* 2.
40 & 41 *malléoles* internes & externes.	
42 *Grand feſſier*.....	.....*r*,
43 *Grand trochanter*.	
44 Portion du ſecond *feſſier*.....	.....*u*.

Fin de l'explication de la troiſième figure de l'écorché.

La *figure*, après avoir dévoilé au peintre les principes de ſa conformation intérieure par la démonſtration des *os*, & les reſſorts qui opèrent ſes mouvemens par celle des muſcles, a le droit d'exiger de l'artiſte qu'il dérobe aux yeux des ſpectateurs dans les ouvrages qu'il compoſe, une partie des ſecrets qui viennent de lui être revelés. Une membrane ſouple & ſenſible qui voile & défend nos reſſorts, eſt l'enveloppe, tout à la fois néceſſaire & agréable, qui adoucit l'effet des *muſcles*, & d'où naiſſent les graces des mouvemens. Plus le ſculpteur & le peintre auront profondément étudié l'intérieur de la *figure*, plus ils doivent d'attention à ne pas ſe parer indiſcrettement de leurs connoiſſances ; plus ils doivent de ſoins à

Digitized by Google

imiter l'adreſſe que la nature employe à cacher ſon méchaniſme. L'extérieur de la *figure* eſt un objet d'étude d'autant plus eſſentiel à l'artiſte, que c'eſt par cette voie principalement qu'il prétend aux ſuccès; contours nobles & mâles, ſans être groſſiers ou exagérés, que notre imagination exige dans l'image des héros; enſemble doux, flexible & plein de graces, qui nous plaît & nous touche dans les femmes; incertitude de formes dont l'imperfection fait les agrémens de l'enfance; caractère délicat & ſvelte, qui, dans la jeuneſſe de l'un & de l'autre ſexe, rend les articulations à-peu-près ſemblables: voilà les apparences charmantes ſous leſquelles la nature, auſſi agréable qu'elle eſt ſavante, cache ces *os* dont l'idée rappelle l'image de notre deſtruction, & ces *muſcles* dont les développemens & la complication viennent peut-être d'effrayer le lecteur.

Les attitudes que font prendre à la *figure* humaine ſes beſoins, ſes ſenſations, ſes paſſions & les mouvemens involontaires qui l'agitent, diminuent ou augmentent les graces dont ſa conſtruction la rend ſuſceptible. J'aurois pu ajouter la mode; car elle établit des conventions d'attitudes, de parures & de formes qui contredisent ſouvent la nature, & qui, en la déguiſant, égarent les artiſtes, dont le but eſt de l'imiter: mais ces réflexions que j'indique me conduiroient trop loin; je me borne à expoſer ſeulement les liaiſons de cet article avec ceux qui en ſont la ſuite. Quelques remarques ſur les attitudes trouveront leur place au mot *Grace*. Les caractères des *figures* ſuivant leur ſexe, leur âge, leur conditions, &c. entreront dans les diviſions du mot *Proportion des figures*. On doit ſentir que toutes ces choſes y ont un rapport plus immédiat qu'au mot *figure*. Enfin, les expreſſions, les mouvemens extérieurs, ou du moins ce qui juſqu'à préſent eſt connu ſur cette matière, qui tient à tant de connoiſſences, ſeront la matière du mot *Paſſion*, regardé comme terme de peinture. (*Article de M.* WATELET.)

FIGURE (terme de ſculpture.) Ce mot s'emploie quelquefois comme ſynonyme de *ſtatue*. L'Apollon du Belvédère eſt une *figure* divine. Quelquefois auſſi ces deux expreſſions ne doivent pas être confondues. Le mot *ſtatue*, venant du mot latin *ſtare* (ſe tenir debout), convient aux *figures* qui ſont dans cette poſition: mais il ne convient pas à celles qui ſont aſſiſes ou couchées. Ainſi l'Antinoüs eſt une ſtatue, & le Gladiateur mourant une *figure*. On doit donner le nom de *ſtatue* au Milon du Puget, & celui de *figure* au Milon de M. Falconet. Les perſonnages qui ſont à genoux ſur les anciens tombeaux, ou ceux qui y ſont couchés ſont des *figures*. Il ſemble donc que, dans la ſcrupuleuſe régularité du langage, on peut donner le nom de *figures* aux ſtatues, mais qu'on ne peut pas donner le nom de *ſtatues* aux *figures*. (L.)

FIGURINE (ſubſt. fém.) On donne ce nom à de fort petites figures en peinture, en ſculpture, en fonte. Il reſte plus de *figurines* antiques que de ſtatues.

On voit dans le cabinet de M. Smeth, à Amſterdam, un petit bronze d'environ cinq pouces de hauteur. Il a été apporté de la Grèce. La comparaiſon avec d'autres bronzes antiques de la même proportion témoigne pour ſon antiquité. C'eſt un grouppe de trois *figurines* qui repréſente le Laocoon & ſes enfans. » La figu» re du père, dit M. Falconet, eſt poſée comme » celle du marbre antique, à l'exception des » bras, des jambes & de la tête qui ont des » différences notables: pour les deux enfans, » ils ſont abſolument changés. Celui du côté » droit eſt tombé mort ou mourant ſur la cuiſſe » du père; & ſon dos qui ſe préſente, produit » une maſſe large, un repos harmonieux, qui » me paroît l'emporter de beaucoup ſur celui » de Rome; par ſa proportion il paroît du même » âge. L'autre enfant peut avoir quatre ans; » il eſt aſſis au bas & au côté gauche du Lao» coon, & par ſes cris & ſes efforts, il veut » ſe débarraſſer du ſerpent qui l'enveloppe.

» Ce petit bronze eſt bien exécuté, c'eſt-à» dire, autant que peut l'être une belle eſ» quiſſe étudiée de cette proportion. Il en ré» ſulte que les auteurs du très-beau grouppe de » marbre n'ont pas choiſi le mieux poſſible pour » l'exécuter, puiſqu'aſſurément l'aſpect de cet » enfant mort ou mourant eſt plus attendriſſant » que celui du marbre; ou qu'il y avoit un » autre grouppe de Laocoon; ou qu'un autre » ſtatuaire aura dit: *Voici comme je le compo» ſerois, & je varierois ainſi la poëſie de mon » ſujet, en ne préſentant pas trois ſujets de » douleurs égales dans mes trois figures.* Ce » ſtatuaire eût eu raiſon ſans doute; mais Age» ſander, Polydore, & Athénodore, pour ne » pas avoir donné, peut-être, la meilleure idée » poſſible, n'en ont pas moins produit dans l'art » un chef-d'œuvre d'un ordre très-ſupérieur. » Peut-être auſſi les trois artiſtes avoient-ils » fait chacun une eſquiſſe, & ſe ſont-ils dé» terminés en faveur de la compoſition qui rem» pliſſoit le mieux la niche ». (L.)

FINESSE (ſubſt. fém.) On employe plus ordinairement dans le langage de l'art ce mot au pluriel qu'au ſingulier. On dit *des fineſſes de ton, des fineſſes de touche*; on dit auſſi *des paſſages fins, un trait & des contours fins.*

Ces manières de s'exprimer ont rapport à ce qu'on appelle en peinture le *précieux*, le terminé, enfin au ſoin que met l'artiſte dans ſon travail, & à ſa propreté dans l'exécution.

La *fineſſe* des paſſages & des tons demande

qu'on employe les couleurs avec précaution, & qu'elle ne ſoient ſalies, ni par les objets extérieurs, ni par l'indéciſion ou par la *fatigue* du *faire*.

Cette *fineſſe* ſuppoſe auſſi préalablement une étude meditée des effets de la couleur, de ceux de la lumière, de la valeur juſte des tons, de leurs mélanges, de leurs dégradations, qui ſont les baſes de l'harmonie pittoreſque.

Une main légère, une vue juſte, un ſentiment délicat déterminent & opèrent la *fineſſe* de la touche. Un peu trop forte, trop appuyée, trop indéciſe, elle ne mériteroit pas le nom de *fine*.

L'excellence du goût dans les autres arts libéraux, renferme l'idée de cette *fineſſe*. Une penſée *fine*, une tournure, une expreſſion *fines* dans le diſcours, une harmonie *fine* dans la proſe, dans les vers, dans la muſique, ſont l'équivalent de ce qu'eſt un caractère *fin* dans les détails & les profils d'un ouvrage d'architecture, ou dans les contours d'une belle ſtatue. Cette perfection depend d'un goût ou d'un tact très-délicat, qui, plus ſenſible, ou plus exercé, évalue plus préciſément les rapports des parties, décompoſe, pour ainſi dire, les ſenſations, ou bien les diviſe avec juſteſſe, parce qu'il en apperçoit toutes les nuances.

Cette *fineſſe* d'exécution dans la pratique des arts convient, & ſe trouve plus ordinairement dans les moindres genres; comme on voit auſſi les hommes les moins robuſtes & les ames les moins fortes être ſouvent doués, par compenſation, de certains agrémens, de certaines délicateſſes, & d'une ſenſibilité d'organes particuliere.

Le véritable mérite des grands talens & des grandes ames eſt la force de ſentiment, l'énergie de caractère. Enfin, les genres de peinture ſuſceptibles de *fineſſe*, ſont deſtinés à flatter les ſens ou l'eſprit; les grands genres, les *grandes manières* doivent émouvoir fortement & entraîner.

Les ſociétés très-civiliſées, diſons amollies par le luxe, ſont ordinairement douées de plus de *fineſſe*: elles ſont plus ſenſibles à la délicateſſe qu'à l'énergie.

La *fineſſe* enfin eſt, en quelque ſorte, la perfection de la foibleſſe, & ceci peut s'appliquer à tous les arts, aux hommes & peut-être aux nations.

Quand, dans les arts, le mot *fineſſe* ſe rapporte à l'expreſſion, il prend alors le même ſens que dans le langage ordinaire, lorſqu'il ſe rapporte à la phyſionomie. On ne dira donc pas que le peintre a *finement* ſaiſi, rendu avec *fineſſe* l'expreſſion de la colère, de la crainte, de l'horreur; mais on dira qu'il a rendu *finement* une expreſſion ſpirituelle, qu'il en a ſaiſi toute la *fineſſe*, qu'il l'a repréſentée avec *fineſſe*.

Vos écueils, jeunes artiſtes, ſi vous êtes portés à la *fineſſe* du *faire* plus qu'à l'énergie, ſont la *maigreur*, le *froid* & la diminution graduelle de votre talent. D'un autre côté, les avantages que vous pouvez tirer de la *fineſſe*, ſont la *correction* du *trait*, le *précieux* des contours, le ſpirituel & la légèreté de la touche.

Une ligne ſépare la louange que vous pouvez mériter de la critique à laquelle vous pouvez être expoſés. La *fineſſe* du pinceau eſt bien près d'être appellée foibleſſe, comme le ſtyle *fin* d'être appellé manièré.

Ne renoncez pas cependant au mérite que vous pouvez trouver dans la *fineſſe*, ſi vous vous ſentez au-deſſous de la *force*; mais il ne faut pas vous laiſſer ignorer que le plus grand avantage dans les talens, ainſi que dans le monde, eſt pour la vigueur & l'énergie. Il eſt poſſible, dans les talens, que l'artiſte vigoureux devienne *fin*; il eſt impoſſible que de la *fineſſe* on paſſe à la force: en tout genre, on deſcend plus facilement qu'on ne monte. (*Article de M.* WATELET.)

FINIR, (verb. act.) terminer un ouvrage autant qu'il doit l'être. Ce tableau eſt bien *fini*. Ce peintre ne ſait pas *finir* ſes ouvrages. Quelquefois le participe *fini* ſe prend ſubſtantivement; on dit, ce tableau eſt d'un grand *fini*, d'un *fini* précieux.

Un tableau eſt *fini*, quand il eſt parvenu au point d'imiter la nature. Dans la peinture tout eſt menſonge juſqu'au *fini*; ainſi un ouvrage eſt terminé quand il paroît l'être de la place où il doit être vu. Un tableau *fini*, parce qu'il doit être placé loin de l'œil du ſpectateur, ne ſeroit qu'une ébauche s'il devoit être vu de près. Ainſi, un ouvrage dont les objets ſont d'une proportion coloſſale, & qui doit être placé à une fort grande diſtance de l'œil, eſt *fini* quand il ſemble l'être au ſpectateur placé à une diſtance convenable. Un plafond peint à freſque par grandes maſſes établies au premier coup, peut être auſſi *fini*, relativement à ſon objet, qu'un petit tableau de Metzu ou de Mieris.

On ſent qu'un petit tableau qui doit être placé près de l'œil demande à être *fini*, parce que le ſpectateur s'appercevroit qu'on ne fait que lui indiquer ce qu'on s'engage à lui montrer. Mais il faut diſtinguer le *fini* du léché: le léché eſt froid, il eſt ſec; le *fini* n'exclut pas la chaleur, il l'exige même, puiſque c'eſt en *finiſſant* que le peintre établit les touches fortes & mâles, & les vigueurs qui donnent la vie à un ouvrage de l'art. On peut dire que le léché, qui eſt confondu avec le *fini* par le vulgaire des amateurs, a préciſément le défaut de n'être pas aſſez *fini*, puiſqu'il y manque le dernier travail qui devroit animer l'ouvrage, & cacher la peine qu'il a donnée à l'auteur. Qu'on regarde de près un beau portrait de Latour, il

Digitized by Google

ſemble que le peintre ſe jouoit avec ſes paſtels : mais ce jeu par lequel le ſavant artiſte imprimoit à la toile la vie & la paſſion ſuccédoit à une étude peinible & réfléchie, & c'étoit cette étude qui lui donneit l'aiſance de ſe jouer en aſſurant par les dernières touches le caractère des formes & des expreſſions.

Le *fini* excaſſif eſt contraire à ce que l'artiſte ſe propoſe. Son objet eſt d'imiter la nature, & ce *fini* l'éloigne de la juſteſſe de cette imitation, parce qu'il lui fait perdre ce vague, cette incertitude, cette vapeur qu'offre la nature, & qui doit ſe trouver dans l'ouvrage de l'art.

C'eſt mentir contre la nature que de *finir* ſechement ce qui chez elle eſt moëleux, & froidement ce qu'elle anime de ſa chaleur; c'eſt mentir contre la nature que de décider les objets plongés dans l'ombre comme ceux qui ſont expoſés à la lumière; c'eſt mentir contre la nature que de bien arrêter les formes des objets éloignés; c'eſt mentir contre la nature que de ne pas exprimer le vague que porte ſur les objets la vapeur dont l'air eſt toujours plus ou moins chargé : & s'il faut abſolument ſe permettre le menſonge, c'eſt pêcher contre l'art que de ne pas adopter la manière de mentir qui ſuppoſe le plus d'art, de ſuivre une manière froide qui contrarie à la fois & la chaleur qui doit être dans l'ame d'un véritable artiſte, & la fin de l'art qui eſt d'échauffer le ſpectateur, & la nature qui n'eſt jamais froide.

On *finit* ſouvent bien mieux un ouvrage par des ſacrifices & par des touches juſtes & ſavantes, que par les opérations lentes & difficiles d'une froide patience.

Comme les diverſes parties d'un grand tableau ſont à des diſtances fort différentes de l'œil du ſpectateur, elles ne demandent pas toutes le même *fini*. La partie inférieure, plus voiſine de l'œil, doit être plus terminée que la partie ſupérieure.

Il y a des peintres, & ſur-tout des peintres de portraits, qui *finiſſent* avec le ſoin le plus recherché les draperies & d'autres acceſſoires qu'ils peuvent tenir tant qu'ils veulent ſous leurs yeux, & qui terminent beaucoup moins les chairs, parce que les gens qui ſe font peindre n'ont pas la patience de poſer comme des manequins. Ce défaut d'accord dans le *fini* pêche contre l'art & la nature.

On aime en général à voir des ouvrages dont l'auteur ſatisfait ſes juges en leur montrant en quelque ſorte plus qu'il n'a fait, où il égale l'effet du rendu précieux par des indications ſavantes, où au plaiſir de voir une belle choſe, ſe joint celui de voir une choſe faite aiſément, où un grand effet ſemble être produit par un petit nombre de moyens. On peut comparer les artiſtes qui ont ce talent aux écrivains qui offrent en quelque ſorte au lecteur plus de penſées que de mots, & qui lui font naître encore plus de penſées qu'ils n'en ont écrites.

Cependant les facultés des artiſtes different auſſi bien que le goût des amateurs. Il ne faut donc pas être excluſif, & ce ſeroit une injuſtice de refuſer toute eſtime aux ouvrages qui plaiſent ſur-tout par la beauté du *fini*. Je dis beauté, car c'en eſt une, & elle a par conſéquent droit de plaire; mais on ne ſera pas injuſte ſi l'on préfère la beauté qui ſemble créée, à celle qui paroît être le fruit d'un travail opiniâtre, & l'ouvrage du génie, ou même du talent facile, à celui de la patience. (*Article de M.* Levesque)

F L

FLATTER (verbe act.) ſe dit des peintres de portraits quand on ſuppoſe qu'ils font les repréſentations plus belles que les originaux. Ce peintre *flatte* toutes les perſonnes qu'il peint; les femmes aiment à être *flattées* dans leurs portraits.

Comme il n'eſt pas poſſible au peintre de donner à ſa copie la vie dont l'original eſt animé, comme il n'eſt pas moins impoſſible qu'il n'affoibliſſe pas en repréſentant une perſonne d'eſprit cette expreſſion vive & fine qui eſt plus belle que la beauté, ne lui eſt-il pas permis de chercher une compenſation, en diminuant les défectuoſités de quelques traits, ſans nuire à ce qui doit faire reconnoître la perſonne repréſentée? Le blâmera-t-on quand il ôte d'un côté, de chercher à donner quelque choſe de l'autre?

Quelquefois on appelle *flattés* des portraits vagues, dans leſquels aucun trait n'eſt accuſé avec préciſion, & qui non-ſeulement ne reſſemblent que très-imparfaitement à la perſonne qui s'eſt fait peindre, mais même à une figure animée. Loin d'être *flattés*, de tels portraits ſont toujours fort au-deſſous de la beauté de la nature, qui n'eſt réellement belle que parce qu'elle vit.

Il n'eſt point accordé à l'art de *flatter* une femme qui a de la grace & un homme qui a de l'eſprit.

Faire de grands yeux ſans expreſſion, de petites bouches ſans mouvement, un ſourire ſans fineſſe, des joues arrondies ſans être belles, des fronts comme la mode veut qu'on les ait, abandonner enfin la nature pour des conventions paſſagères, tels ſont les moyens groſſiers qu'ont employés bien des peintres dans l'intention de *flatter*. Les gens du monde les appellent des *flatteurs*, & les artiſtes ne voyent en eux que des deſtructeurs des beautés de la nature.

Saiſir, autant qu'il eſt poſſible à l'art, l'expreſſion de la nature, en ſupprimer les petites formes qui ne marquent que ſa dégradation, en adoucir les défauts, ce n'eſt pas *flatter*;

Digitized by Google

c'eſt connoître le devoir de l'artiſte qui fait qu'il y a, même dans l'art de faire le portrait, quelque choſe d'idéal.

L'ouvrier en peinture de portraits qui charge toutes les formes défectueuſes de l'original, & le fait reconnoître de loin à ſes défauts, eſt ce qu'on appelle ſouvent dans le monde un peintre qui ne *flatte* pas & qui attrappe les reſſemblances : aux yeux des vrais connoiſſeurs, ſes ouvrages ne reſſemblent réellement à rien. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FLEURS (ſubſt. fém. plur.) peindre les *fleurs*, c'eſt entreprendre d'imiter l'un des plus agréables ouvrages de la nature. Elles ſemblent créées pour charmer tous les yeux ; mais c'eſt au peintre ſur-tout qu'il appartient de rendre le plus digne hommage à leurs beautés. Dans les autres objets qui ſont offerts aux regards de l'artiſte, les teintes ſemblent moins pures, les gradations moins ſenſibles, les nuances plus confondues, les tons moins précieux. On ne peut guère comparer aux couleurs brillantes & variées des *fleurs*, que l'émail nuancé dont brillent certains oiſeaux, certains papillons qu'on pourroit appeller des *fleurs* animées, comme on pourroit nommer un parterre de *fleurs* la palette de la nature.

Que cette palette a d'avantages ſur celle du peintre ! Les teintes n'y ſont point arrangées dans une gradation méthodique ; il n'eſt point pour les *fleurs* de couleurs ennemies. Toutes croiſſent enſemble ſans ſe nuire & s'approchent ſans ſe craindre. Le déſordre même leur ſied, & l'artiſte qui les conſidère avec étonnement, reconnoît combien l'art a beſoin de ſecours, de méditation & d'efforts pour approcher des beautés qui ne coutent rien à la nature.

Cependant il s'encourage à un combat inégal, & les pinceaux à la main, il oſe entreprendre d'imiter des perfections qui l'attachent encore plus qu'elles ne l'intimident. Amant de la beauté des *fleurs*, ſa vive mais innocente paſſion lui fait eſpérer de rendre durables des charmes condamnés, comme tant d'autres, à ne briller quelques inſtans, que pour ſe flétrir & diſparoître.

L'artiſte entreprendra ſans gloire cette conquête ſur le temps & la deſtruction, s'il ne joint pas à l'intelligence de ſon art, à la délicateſſe du goût, la perfection du *faire* le plus délicat. Il faut ſur-tout qu'il paſſe la plus grande partie de ſa vie à s'occuper de ſes modèles ; mais plus heureux que la plupart des autres imitateurs, il ne trouve dans cette contemplation que des perfections différentes entr'elles, & toujours il trouve la grace & la beauté.

Quel genre de peinture jouit d'un tel avantage ? L'hiſtoire eſt un mélange de faits dans leſquels les vices & les malheurs l'emportent ſur le bonheur & la vertu. La nature champêtre offre plus de rochers & de ſites incultes que de vallons fertiles & de payſages arcadiens. Vernet, dans ſes rians tableaux, a plus ſouvent attaché ſon imagination à des tempêtes qu'à des calmes, à des naufrages qu'à des navigations heureuſes. Les batailles ſont bien plus excluſivement encore les images de la barbarie ; & l'étude du portrait ne préſente que rarement pour modèles à ceux qui s'y conſacrent ces graces ingénues que l'on compare aux *fleurs*, & qui ſont délicates & touchantes comme elles.

Que les peintres à qui ce genre eſt deſtiné ſe félicitent de leur partage ; mais ce choix d'occupation convient-il à tous ? On peut en douter, parce qu'il ne permet pas de médiocres ſuccès. Lorſqu'on s'engage à peindre un des chefs-d'œuvres de la nature, on n'a pas imité, ſi l'image n'eſt parfaite. Il n'eſt point d'*à-peu-près* pour la grace ; ce qui n'eſt pas elle, n'eſt rien.

Il ne ſuffit pas de vouloir peindre les *fleurs* ; il faut être appellé à ce talent par des diſpoſitions artielles ; je dirai même par des qualités morales qui, ſans être abſolument indiſpenſables, paroiſſent au moins avoir favoriſé ceux des artiſtes de ce genre qui les ont poſſédées. En effet leur hiſtoire ou leurs ouvrages font penſer qu'au coup-d'œil le plus juſte qui les rendoit deſſinateurs précis & bons coloriſtes, à la patience infatigable des détails, à la propreté dans le travail qui conduit à la perfection du *faire*, devoient être unis en eux une douceur de caractère, une ſérénité d'ame & une égalité d'humeur propre à rendre la préciſion toujours la même, la couleur toujours pure, la touche également ſûre & légère. C'eſt ainſi qu'étoient doués, ſans doute, les Séghers, les Vérendael, les Mignon, & ce Roepel qui partageoit ſa vie entre le plaiſir de contempler les *fleurs* de ſon jardin & celui de les peindre, & ce Van-Huyſum que j'ai eu le plaiſir de voir & de connoître aux derniers termes d'une vieilleſſe prolongée, cultivant encore ſon talent & conſervant toujours le calme de ſon ame & la fraîcheur de ſon coloris. C'eſt ainſi que marche ſur ſes pas un artiſte qui, naturaliſé dans notre école, ne nous permettra, dans ſon genre, de rien envier à la Hollande.

J'aurois dû ne pas oublier ſans doute la célèbre Mérian, & je pourrois lui comparer encore une émule qui, dans une claſſe plus diſtinguée, entraînée par un penchant auſſi vif, douée de talens & de graces, paſſe les plus doux inſtans de ſa vie à cultiver des roſes pour les peindre, & à chérir un art qu'elle fait aimer.

Après avoir parlé des artiſtes, il eſt néceſſaire d'entrer dans quelques détails qui conviennent à ceux qui veulent les imiter.

Lorſque les *fleurs* étoient regardées comme des

des objets abſolument inanimés, on pouvoit ſe contenter, en les peignant, d'une imitation froide de leurs formes & de leurs couleurs. Mais aujourd'hui que ceux qui les obſervent ont ſurpris en elles des impreſſions preſqu'intelligentes; aujourd'hui qu'on en voit quelques-unes fuir avec une ſorte de pudeur la main indiſcrette qui ſe haſarde à les toucher, d'autres ſe pencher pour s'imbiber des particules de l'air, ou faire briller leurs charmes à l'éclat du jour, ouvrir les beautés de leur ſein à la lumière, les refermer triſtement quand elle les abandonne, & charmer par le ſommeil l'ennui de ſon abſence; preſque toutes enfin s'unir par des relations ſympathiques, & n'être pas étrangères à quelques-unes des ſenſations que la nature accorde aux animaux: les *fleurs* exigent que les imitations qu'on en fait donnent une idée de mouvement, on oſeroit preſque dire d'une impreſſion relative aux circonſtances qui les modifient.

Au reſte, l'imitation des *fleurs* peut être conſidérée ſous deux aſpects; ſous l'un elle eſt rendue & appropriée à l'art pris dans ſon ſyſtême le plus général; ſous l'autre elle ſe renferme en elle-même ſans ſe mêler avec celle d'aucun objet étranger. Le premier genre d'imitation convient aux peintres d'hiſtoire lorſqu'ils introduiſent des *fleurs* dans leurs tableaux, & le ſecond aux peintres de *fleurs* proprement dits.

Une manière large, & plus ſpirituelle que rendue, peut rappeller l'idée des *fleurs* ſans faire d'elles un portrait détaillé & terminé. C'eſt ce procédé qui convient au peintre d'hiſtoire & qu'il doit ſuivre, pour que la manière dont il traite les *fleurs* ſe rapproche de celle dont il a traité les autres objets de ſa compoſition. Ce principe eſt fondé ſur celui de l'unité, & ſur les convenances réciproques du *faire* des différens objets dans un même tableau. On doit voir que tout y eſt traité d'une même main, pour un même objet, & dans un même principe. Des parties peintes avec les détails recherchés de Gérard Dow, ou telles que les traite ordinairement le peintre de portrait, manqueroient auſſi bien de convenance dans un tableau d'hiſtoire généralement peint d'une manière large, que des *fleurs* & des fruits qui y ſeroient repréſentés avec le terminé précieux de Van-Huyſum. Le principe d'unité exige dans ce genre qu'un intérêt ſentimental ſoit l'objet prédominant auquel tout autre objet ſe rapporte & eſt ſubordonné. Comme il ne ſeroit pas poſſible de rendre avec le détail & la préciſion que conviennent au peintre de *fleurs* tous les objets qui doit offrir une grande compoſition; il faut que ceux qui, ſe prêtant à une étude fixe & tranquille, ſeroient ſuſceptibles d'être rendus avec le fini le plus précieux, ſe ſacrifient pour ainſi dire, & ſe dévouent à n'être que rappellés à l'imagination, ſans que leur perfection particulière l'emporte ſur les objets de qui dépend l'intérêt principal. Ainſi le Pouſſin, dans ſon tableau de l'empire de Flore, ne s'eſt pas aviſé de rendre les *fleurs* dans la manière de Séghers.

Cette partie du ſyſtême de l'art, connue & ſentie par tous ceux qui le pratiquent avec ſupériorité & même ſeulement avec intelligence, eſt une de celles qu'il eſt le plus difficile de faire comprendre aux perſonnes qui n'ont que des connoiſſances ſuperficielles de la peinture. Il eſt cependant un moyen de la mettre à portée de ceux qui ont du moins quelque connoiſſance des autres arts, & c'eſt en de ſemblables occaſions qu'il eſt utile de les rapprocher. Qu'on ſe rappelle en effet quelques-unes des obſervations que j'ai préſentées à l'article ACCESSOIRES; on ſentira que, dans un poëme, la deſcription extrêmement ſoignée & curieuſement détaillée d'un objet particulier peut paſſer pour un défaut, ou du moins pour une inconvenance, parce qu'elle arrête l'action, ou qu'elle détourne l'intérêt. Dans la muſique, lorſqu'un air, quelque parfait qu'il ſoit, n'appartient qu'épiſodiquement au fond du ſujet, il eſt regardé comme un ornement ambitieux, & comme un véritable défaut, s'il attire trop excluſivement l'attention & s'il la détourne trop long-temps de l'objet principal. Dans l'architecture, un friſe trop ornée, quoiqu'exécutée avec toute l'adreſſe dont l'art eſt capable, déplaît ſi elle n'eſt pas ſubordonnée à l'intention du mouvement, & au caractère général de l'édifice où elle eſt placée. Une des premières loix du goût, eſt donc de bien décider la place que doit occuper chacun des objets d'une compoſition, de les accorder entr'eux dans la manière de les traiter, & de ſubordonner ceux qui doivent naturellement céder à l'objet qui doit tenir le premier rang.

Quant au ſpectateur qui ne veut entrer dans aucune connoiſſance raiſonnée de l'art, ſi, par exemple, dans un tableau d'Europe enlevée par Jupiter caché ſous la forme d'un taureau qu'elle a paré de *fleurs*, il ne s'attache qu'à deſirer que les roſes aient toute la fraîcheur qui leur eſt propre, que chaque feuille en ſoit rendue avec la plus ſcrupuleuſe préciſion, & que même elle ſoit encore humectée par quelques gouttes de roſée, que ſervira de lui parler d'intérêt, d'unité, d'enſemble? Il reviendra toujours à ſa roſe, comme le moucheron pour qui elle eſt tout dans l'univers.

Je ne prétends pas cependant lui ôter ce bonheur, je veux ſeulement qu'il en jouiſſe d'une manière plus convenable. C'eſt pour lui principalement que travaille le peintre aimable qui fait

de la reine des *fleurs* l'objet principal d'une compoſition.

Au reſte chacune des deux manières dont j'ai parlé a ſes écueils. En effet, ſi le peintre du genre le plus noble, fier de ſa prééminence, traite avec une ſorte de dédain & d'un pinceau trop négligé des objets auſſi précieux que les *fleurs*; s'il croit les rappeller aſſez par des *à peu-près*, des formes négligemment caractériſées, des teintes trop ſacrifiées, cette hauteur déplacée nuira plus qu'on ne penſe à ſon ouvrage. D'une autre part, le peintre ſoigneux qui veut rendre juſqu'aux plus petits détails de chaque *fleur*, de chaque feuille, de chaque fruit qu'il repréſente, & qui en fait ſucceſſivement pour lui un objet principal, tandis qu'il ne doit y en avoir qu'un ſeul dans ſon ouvrage, riſque d'être froid, & de manquer le ſuccès qu'il deſire.

On a vu plus d'une fois les peintres de *fleurs* prêter leur ſecours aux peintres d'un autre genre, même à des peintres d'hiſtoire. Ces unions peuvent être avantageuſes dans la peinture à ceux qui les forment, ſur-tout s'ils ſont doués de vrais talens, & s'ils poſſèdent les connoiſſances fondamentales de l'art. Car le peintre d'hiſtoire ſe trouve alors comme forcé de terminer davantage, & le peintre de *fleurs* de mettre dans ſon *faire* plus de liberté & plus d'eſprit. C'eſt ainſi que les hommes aimables, lians & doux acquièrent de l'énergie en fréquentant les hommes auſtères, & donnent à ceux-ci plus d'agrément & de flexibilité. C'eſt ainſi que les unions heureuſes modifient les caractères & rendent plus parfaits ceux qui ont le bonheur de les former & d'en connoître les avantages.

Il eſt différens genres de perfections propres aux différentes manières de traiter chaque objet; mais il eſt auſſi des défauts qui leur ſont attachés. La ſéchereſſe, le froid, la molleſſe ſont les écueils du peintre précieux; l'indéciſion des formes, celle des teintes, une touche trop prononcée, ſont les défauts que doit craindre le peintre dont la manière eſt plus ſpirituelle & plus libre.

Deſportes, Baptiſte, Michel-Ange des Batailles, Mario de' Fiori ont atteint dans leurs beaux ouvrages la perfection de cette manière libre & ſavante. Van-Huyſum a lutté contre la nature, ne ſe contentant pas de l'indiquer & voulant l'égaler. Les premiers avec une touche fière, un pinceau mâle, un procédé prompt, ont ſu tranſmettre l'idée, plutôt qu'ils n'ont donné la repréſentation préciſe de la légèreté des *fleurs*, & des différentes ſubſtances dont ſont compoſés les fruits; l'œil croit toucher la molleſſe de la figue en ſa maturité, les rugoſités de l'écorce du melon, la fraîcheur de ſa pulpe, quoique tout cela ne ſoit, pour ainſi dire, que deſigné. Van-Huyſum, avec moins de preſtige & non moins d'art, offre effectivement le duvet de la pêche, le velouté fin & tranſparent de la roſe, la limpidité d'une goutte d'eau, les maſſes preſqu'imperceptibles d'un nid d'oiſeau; &, dans l'incertitude où vous jette ſon charme magique, tantôt vous êtes tenté de porter la main ſur l'imitation trompeuſe, tantôt vous craignez de flétrir par le toucher le plus délicat une image ſi précieuſe.

Jeunes artiſtes qui vous êtes conſacrés à ce genre, ſi vous portez envie à la variété des autres genres qui ſemblent offrir la reſſource d'un plus grand nombre d'objets, & les richeſſes d'accidens plus multipliés, ſi cette idée vous refroidit ſur les bornes qui vous ſemblent preſcrites, ſongez qu'elles ſont plutôt celles de votre talent que de votre genre. Vous travailleriez toute votre vie avec la plus grande aſſiduité, ſans pouvoir épuiſer les combinaiſons dans leſquelles vous vous êtes reſtreint, & il ne s'agit peut-être pour vous détromper & vous rendre le courage, que de vous en ouvrir les ſources. (*Article de M.* WATELET.)

FLOU. A conſidérer ce mot grammaticalement, on ne ſait à quelle claſſe le rapporter. Il eſt adverbe dans cette façon de s'exprimer, il peint *flou*; il ſemble être adjectif dans ces phraſes, cela eſt *flou*, ce tableau eſt *flou*; cependant il n'a pas de féminin & on ne peut dire, cette figure eſt *floue*. (L.)

Il ſemble cependant que ce ſoit un vieux mot qui vient de l'adjectif latin *fluidus*; il exprime la douceur, le goût moëlleux, tendre & ſuave qu'un peintre habile met dans ſon ouvrage. On trouve *floup* dans Villon, & Borel croit qu'il ſignifie *flouet*, c'eſt-à-dire *mollet*, *délicat*. Quoi qu'il en ſoit, peindre *flou*, c'eſt noyer les teintes avec légèreté, avec ſuavité, avec amour; c'eſt le contraire de peindre durement & ſèchement. (*Le Chevalier de* JAUCOURT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Le mot *flou* n'a d'autre but que de déſigner un certain caractère doux & un peu vague dans l'harmonie de la couleur d'un tableau. On ne peut dire autre choſe à ceux qui n'ont pas un grand uſage de la peinture, & qui ne s'occupent pas de la pratique de cet art, ſinon que ce mot étant fort difficile à bien comprendre, il eſt à propos qu'ils n'en uſent que bien rarement, pour ne pas l'employer mal-à-propos. Quant aux artiſtes, & ſur-tout aux élèves, s'ils ont du penchant à peindre *flou*, ils ne doivent pas oublier que cette ſorte de mérite eſt bien voiſine d'un vice, & que s'ils ne rempliſſent pas bien préciſément ce qu'on entend par *peindre flou*, ils tomberont dans un coloris indéterminé, & dans la molleſſe du faire, & qu'en cherchant à plaire à la portion du public dans laquelle ne ſe trouvent pas leurs véritables juges, ils

Digitized by Google

s'attireront la cenſure ſévère de ceux qui ont le droit de prononcer ſur leurs ouvrages. (*Article de M.* WATELET.)

FLOU, eſt un terme qui ne ſort pas des ateliers, & n'eſt guère entendu que des gens de l'art. Il n'eſt pas ſynonyme du mot *fondu*, quoiqu'il exprime un pinceau qui *fond* les couleurs & les *noye* les unes dans les autres. La différence entre ces deux mots eſt 1°. que le mot *flou* exprime l'excès du *fondu*. 2°. Qu'il ſuppoſe une grande légéreté de couleurs ſur-tout dans les ombres. Ainſi, pluſieurs peintres des différentes écoles d'Italie, les Allemands en général, & en France le Bourdon, Louis Boullogne, Carle Vanloo fondoient toutes leurs couleurs; mais ce n'étoit ni avec cet excès, ni avec cette légéreté de tons dans les ombres qu'on pourroit exprimer par le mot *flou*. Carlo Dolce, & chez nous Alexandre Grimou, Raoux, &c. ont vraiment peint *flou*. Les Italiens rendent très-énergiquement ce genre de pinceau par le mot *sfumato*; telle eſt la ſignification bien déterminée de ce qu'on entend par le mot *flou*.

Ce genre de peindre a beaucoup de partiſans dans le public, parce qu'il rend la couleur liſſe ſans nulle touche, ni épaiſſeur de couleurs, & qu'il produit (comme ce public s'exprime) *une peinture bien douce*. Mais cet éloge aſſez mal fondé ne doit pas empêcher d'apprécier cette manière & de montrer ce qu'elle a de vicieux.

Ce *flou* ſi flatteur à l'œil n'eſt ordinairement que le fruit d'une pure habitude & jamais celui du ſavoir ni du ſentiment. Il décele ſouvent au contraire l'ignorance qui l'adopte pour ſe cacher ſous l'ombre d'une exécution aimable.

Le *flou* ou le *fondu* exceſſif diſpenſe de rendre par la touche, dans les chairs, le ſens des muſcles, leurs mouvemens & leur nature diverſe; celles des femmes, des hommes, des enfans ſont toutes exprimées par un pinceau *flou* avec le même ſentiment, ou plutôt avec la même abſence de ſentiment. La ſéchereſſe naturelle des métaux & leur piquante lumière; le caſſé des plis du taffetas, le moëlleux du velours, le fini du ſatin, la rondeur du drap, tout enfin eſt de la même exécution dans un tableau *flou*, & les objets n'y ſont guère différenciés que par leurs couleurs & leurs formes encore mollement ſenties.

De tout ce que je viens d'expoſer, on peut conclure que ce genre eſt la reſſource des ames froides, des deſſinateurs médiocres, & doit être regardé comme une manière vicieuſe toutes les fois qu'elle eſt générale & univerſellement employée dans un ouvrage. (*Article de M.* ROBIN.)

F O

FOIBLE. (adj.) Ce mot ne ſe prend ordinairement dans un ſens abſolu qu'en parlant de l'effet & de la couleur. Ce tableau eſt *foible*, c'eſt-à-dire que la couleur en eſt peu piquante, que l'effet n'en eſt pas vigoureux.

Si l'on veut parler de quelqu'autre ſorte de *foibleſſe*, il faut la ſpécifier. Ce tableau eſt *foible* de deſſin, *foible* de compoſition, *foible* d'expreſſion.

Un tableau *foible* d'effet peut être écraſé par un ouvrage inférieur, mais plus vigoureux. Il en eſt comme de ces hommes de mérite à qui la timidité permet à peine d'élever la voix dans la ſociété; ils ſe voyent ſouvent préférer l'homme dont le plus grand mérite eſt celui de ſe faire valoir. (*Article de M.* LEVESQUE).

FOIBLESSE. (ſubſt. fém.) Ce mot a une ſignification préciſe dans les arts, qui demande à être expliquée. Ce ſeroit mal-à-propos qu'on l'employeroit pour déſigner ce qui eſt mauvais.

Un ouvrage à qui l'on reproche de la *foibleſſe* peut être celui d'un talent qui entre dans la route du grand; mais qui n'eſt pas encore aſſez conſommé pour avoir toute la pureté ou la fermeté qui caractériſent les ouvrages du premier mérite, ou bien la *foibleſſe* eſt la marque de l'âge & ſe ſent de ſa caducité.

Pour exemple de la première ſignification du mot *foibleſſe*, nous citerons le tableau de le Brun au Palais Royal fait, dit-on, à dix-huit ans; il eſt plein de chaleur; mais il montre le défaut d'acquis dans le deſſin. Celui que le Pouſſin a fait pour les Capucins de Blois a de la molleſſe, de la diſcordance, des incorrections; mais il décèle par-tout le jeune talent.

Les quatre tableaux des ſaiſons de ce célèbre artiſte, qui ſont de la collection du Roi; la Madeleine de Mignard aux Théatins, ont de la molleſſe & de la peſanteur, vices des artiſtes vieillards.

Tous ces tableaux ſont *foibles*, non parce qu'ils ſont faux, vrai caractère des mauvais tableaux, mais parce que les vérités y ſont *foiblement* exprimées.

Ainſi, telle eſt la diſtinction d'un ouvrage de l'art qu'on nomme *mauvais*, d'avec celui qui eſt *foible*, que celui-ci peut partir d'un eſprit juſte qui entre dans la route de la beauté, ou qui ne peut plus s'y ſoutenir, au lieu qu'une mauvaiſe production eſt celle d'un eſprit qui ne connoît le chemin du naturel dans aucune partie, & qui néanmoins exécute avec une hardieſſe qui décèle le faux jugement & l'effronterie du charlatan. Les exemples de ces impoſteurs ne ſont rares ni en ſculpture ni en peinture.

Les mots *foible*, *foiblement*, *foiblir* ne ſont que des différences grammaticales de la *foibleſſe*

Digitized by Google

dont nous avons cru néceſſaire de donner le ſens précis. (*Article de M. Robin.*)

FOND. (ſubſt. maſc.) Ce mot, en peinture, ſignifie ou *les derniers plans d'une compoſition*, ou *le champ qui entoure un objet peint.*

Ce dernier ſens comprend les préparations ſur leſquelles on ébauche un tableau, c'eſt-à-dire, l'apprêt ou les premières couches de couleurs dont on couvre la toile, le bois, le cuivre ou la muraille ſur laquelle on veut peindre.

Il me ſemble que les artiſtes laiſſent ſouvent à l'habitude, à l'exemple ou au haſard, à décider de la couleur ſur laquelle ils commencent à ébaucher les ouvrages. Je crois cependant que cette partie de leur art, ainſi que pluſieurs autres qui paroiſſent de médiocre conſéquence, devroit être quelquefois l'objet de leurs recherches, de leurs épreuves & de leurs réflexions.

Il eſt vrai qu'il eſt des peintres difficiles, qui dans l'indéciſion de leur compoſition, qu'ils n'ont point aſſez réfléchie, couvrent pluſieurs fois leurs ébauches, & ſubſtituent des maſſes claires à des maſſes ſombres, en cherchant leur effet. Pour ces peintres, le premier apprêt ne peut devenir l'objet de leur combinaiſon; mais un peintre facile ou prudent, qui ſe feroit une loi de ne commencer un tableau qu'après une eſquiſſe arrêtée, pourroit ſe décider ſur le premier apprêt, pour rendre par ſon moyen ſes maſſes claires plus brillantes, & pourroit, en ménageant ſa couleur, leur donner un tranſparent qui ſervîroit à mieux imiter l'éclat de la lumière.

Rubens, cet artiſte à la fois facile & profond, cet homme de génie, qui a vu la peinture en grand, a ſu tirer parti du fond de ſes tableaux & des glacis, & c'eſt aux artiſtes de cette claſſe que les pratiques même les plus dangereuſes fourniſſent des reſſources & des beautés. Il peignoit ſouvent ſur des *fonds blancs*; mais pour éviter l'inconvénient que peuvent avoir les *fonds* de cette couleur dans les grandes maſſes d'ombres, ne pourroit-on pas, d'après une eſquiſſe bien arrêtée, faire préparer ſon *fond* par grandes maſſes blanches & brunes, & cette pratique ne vaudroit-elle pas mieux que celle de peindre ſur des *fonds* gris, bruns ou rouges, qu'on regarde comme des *fonds* indifférens & qui en effet ne ſont favorables ni aux maſſes claires, ni aux maſſes d'ombres?

Mais en voilà aſſez pour les artiſtes intelligens, & trop pour ceux qui, eſclaves de l'habitude, croient que ce qu'ils n'ont pas vu faire à leurs maîtres ne peut être bon.

Après avoir parlé de l'apprêt qui fait le principal *fond* général du tableau, je vais dire quelque choſe du champ particulier ſur lequel ſe trouvent les objets que renferme un tableau.

Ce qui diſtingue les objets les uns des autres, c'eſt l'oppoſition des nuances claires & obſcures. Dans tous les objets qu'offre la nature, la nuance que préſente le côté éclairé d'un corps, fait paroître celui qui eſt à côté plus teinté. La partie ombrée produit l'effet contraire. Sans cette loi de la nature, les objets confondus enſemble ne nous offriroient point ce que nous nommons le *trait*, qui eſt la ligne claire ou obſcure, qui nous donne l'idée de leur forme.

Un flocon de neige, lorſque nous le diſtinguons dans les airs, ſe détache en brun ſur la teinte que la lumière répand dans le ciel: ſi ce même flocon paſſe devant un nuage obſcur, il reparoît blanc, en raiſon de l'oppoſition du *fond* ſur lequel il ſe trouve; s'il s'interpoſe enfin vis-à-vis d'un mur noirci par le temps, il prend cette éclat dont nous ne devons l'idée générale qu'à la plus grande habitude que nous avons de voir la neige en oppoſition avec des objets qui relèvent ſon éclat. Une branche d'arbre, examinée avec ſoin, donnera une idée juſte de cet effet. Souvent dans un court eſpace, elle ſe détachera pluſieurs fois, alternativement en clair & brun ſur le *fond*; ce ſont ces variétés, qui prêtent leur ſecours au peintre, lorſqu'il veut chercher dans les oppoſitions des reſſources pour l'harmonie.

Il reconnoîtra, en examinant ce jeu des couleurs cauſé par les *fonds*, qu'il peut à ſon gré diſtinguer plus ou moins les objets par des combinaiſons d'oppoſitions dont il peut abſolument diſpoſer. Il trouvera auſſi, pour rendre ſon coloris plus brillant, que certaines couleurs ſe détruiſent, tandis que d'autres ſe font valoir. L'incarnat devient pâle ſur un *fond* rouge. Le rouge pâle paroît vif & ardent ſur un *fond* jaune. La nature des *fonds* étant le plus ſouvent à la volonté de l'artiſte, il eſt autoriſé à choiſir & à donner aux objets de ſes premiers plans & aux draperies de ſes figures principales, les *fonds* qui doivent leur être les plus favorables.

Cette réflexion conduit naturellement à parler de ce qu'on appelle *fonds*, lorſqu'on entend par-là les derniers plans d'une compoſition.

Les différentes modifications qu'on ajoute ordinairement à ce terme, lorſque l'on s'en ſert dans ce ſens, indiquent ce que l'artiſte doit obſerver.

On dit d'un tableau de payſage, qui repréſente un ſite très-étendu, dans lequel une dégradation de plans inſenſible & multipliée ſe fait appercevoir, que le *fond* de ce tableau eſt un *fond vague*.

L'artiſte qui peint l'étendue des mers, doit, par un *fond aérien*, faire ſentir cette immenſité de lieu dont la diſtance n'eſt pas déſignée par des objets ſucceſſifs. Un *fond agréable* eſt celui qui nous offre l'image d'un lieu où nous ſouhaiterions nous trouver.

Digitized by Google

Un *fond* devient *piquant* par le choix de la couleur du ciel & de l'inſtant du jour.

Il eſt *frais*, s'il repréſente le ton de l'air au matin ; il eſt *chaud*, ſi le coucher du ſoleil lui donne une couleur ardente.

Le *fond pittoreſque* eſt celui dans lequel un choix ingénieux raſſemble des objets favorables au peintre & agréable au ſpectateur.

Il faut dans certains ſujets d'hiſtoire des *fonds riches* : Ce choix convient à une partie des actions tirées de la fable ; à ceux que fourniſſent les hiſtoires Aſiatiques, aux triomphes, aux fêtes, &c.

La ſimplicité, l'auſtérité même, convient aux *fonds* des tableaux qui repréſentent les objets de notre culte. Il ſont favorables auſſi à la plupart des objets pathétiques. Rien ne doit détourner de l'intérêt qu'ils ſont naître ; c'eſt à l'ame qu'il faut parler principalement.

Cependant toutes ces qualités différentes, que la raiſon & le goût diſtinguent, ſont renfermées dans celle-ci : les *fonds* doivent être toujours convenables au ſujet que l'on traite.

Voyez le mot FABRIQUE, dans l'explication duquel il y a pluſieurs choſes qui ont rapport au mot *fond*. (*Article de M.* WATELET.)

FOND. Ce terme a pluſieurs acceptions en peinture.

On appelle *fond* la matière ſur laquelle on fait le tableau : un *fond* de mur, de plâtre, de cuivre, de bois, de marbre, &c.

On nomme de même l'apprêt ou l'endult *imprimé* ſur ces matières. En ce ſens, on dit un *fond* à l'huile, un *fond* à la colle, un *fond* blanc, gris, rouge, &c. Le mot *fond* alors eſt ſynonyme du mot *impreſſion*.

Dire comment ces *fonds* ou *impreſſions* veulent être faits, quels ſont les meilleurs, ſoit par rapport aux matières dont on doit les compoſer, ſoit eu égard à la teinte, quels ont été les uſages des différentes écoles, quels ſont ceux enfin qui conviennent aux différens ſujets, aux divers genres, & à chaque eſpèce de peinture, ce ſont des détails qui tiennent à la pratique, & ſeront mieux placés à l'article *impreſſion*.

Fond pour la peinture propre au théâtre ſe dit quelquefois de la toile qui borne la ſcène & termine les couliſſes.

Mais nous ne conſidérerons ici le mot *fond* que relativement à l'art de peindre. Sous cette acception on peut examiner le *fond* du tableau dans toutes les parties de l'art ; ſavoir, par rapport à l'invention dans les compoſitions pittoreſques & poëtiques, dans le coloris, dans l'effet, dans l'exécution, & même dans l'expreſſion. Suivons donc le mot *fond* ſous tous ces points de vue.

Soit que le peintre doive repréſenter un ſujet grave, tragique ou plaiſant ; ſoit qu'il traite une ſcène renfermée ou plein en air, ſoit qu'entre les parties du jour il choiſiſſe le matin ou le ſoir ou la nuit ; dans quelque lieu, dans quelque ſiècle que ſes figures doivent être ſuppoſées, le *fond* de ſon tableau peut contribuer à lui donner le caractère le plus convenable.

L'artiſte raiſonnable ſe reconnoît dans le choix du *fond*. Veut-il peindre des ſolitaires au milieu de leurs rochers, il ne montre que des pins ou des chênes ; le ciel même eſt coupé de nuages fouettés & de maſſes tranchantes. Les roſiers, les myrthes doivent meubler une campagne habitée par la Déeſſe des Amours ou par de tendres Bergères ; alors des nuages légers annonceront la pureté de l'air qu'on y reſpire. Si l'artiſte établit ſon action près d'une ville aſſiégée, il faut que par-tout l'herbe ait été foulée aux pieds des chevaux ; montrer ſur ce théâtre de déſaſtres des arbres ſur pied, des plantes vertes & fraîches, des prairies emaillées, ce ſeroit une ineptie rebutante.

Un homme un peu inſtruit place Alexandre dans un temple orné des ordres de la Grèce, & Numa dans un lieu paré d'ornemens & de ſtatues d'un genre étruſque ; les derniers Empereurs & nos premiers Rois habitoient l'architecture dégradée du bas empire, on doit les y placer ; & ceux du huitième ou dixième ſiècle habiteront des palais d'une architecture gothique. Enfin le *fond* doit contribuer, comme tout le teſte de l'ouvrage, à ſoutenir le caractère du ſujet.

. . . . . *ſervetur ad imum*
Qualis ab incepto proceſſerit. . . . . .

Horace, *Art. Poët.*

Le peintre fera donc des *fonds* propres à ſes acteurs avec autant d'exactitude & plus de recherche qu'on n'en met communément ſur les théâtres.

Le *fond* n'eſt pas ſeulement ce qui ſe voit derrière les figures, ni le dernier plan de la compoſition ; ſouvent il entrecoupe la ſcène & la devance, il anime le ſujet, lui donne du repos, & en indique les plans.

Mais ſi par rapport à ce que la raiſon & la convenance exigent du peintre, les loix de l'art ſont connues : ſi elles ont certaines limites, on n'en admet point pour la compoſition pittoreſque. Comme dans toutes les parties de l'art, on ne peut à cet égard déſigner le mieux poſſible, la tâche du peintre eſt de le faire ſentir.

La théorie ſur les *fonds* ſe borne à quelques principes généraux : par exemple, la compoſition du *fond* doit contraſter avec les figures & les mettre en valeur ; c'eſt-à-dire, que ſi le plan général de la diſpoſition des figures eſt parallèle au bord du tableau, il faut que le plan du fond ſoit circulaire ou triangulaire ; & au contraire ſi le plan des figures eſt tour-

menté, il faut que le *fond* du tableau se caractériſe par la grandeur & la ſimplicité de ſon plan. Pour ce dernier précepte on peut citer comme exemple le martyre de Saint-Gervais de *le Sueur*, & la Pentecôte de *Blanchard*, & pour le premier le Sacrement de l'Ordre du *Pouſſin*, &c.

La même règle doit être obſervée pour les formes. La compoſition des figures préſente-t-elle pluſieurs mouvemens, comme le Lazare reſſuſcité, les vendeurs chaſſés du temple de Jouvenet, on en fait valoir les formes diverſes, comme il l'a fait, par des *fonds* grands & ſimples; dans le repas chez le Pharisien, le même peintre anime le ſujet par le *fond*, & multipliant ſes plans, & les intervalles, il paroît multiplier les figures par les eſpaces.

Le même principe des contraſtes a lieu par rapport aux effets. Le *fond* du tableau doit préſenter de larges lumières & de grandes maſſes d'ombres, ſi la diſpoſition des figures a exigé pluſieurs foyers de lumière. Si au contraire les effets ſont ſimples dans la compoſition des figures, alors on l'anime en multipliant les effets du *fond*. Le couronnement de Marie de Médicis, au Luxembourg, offre un exemple clair de ce principe. Rubens eſt un homme qu'on cite toujours avec avantage dans la compoſition pittoreſque.

Souvent le *fond* détermine l'effet général de la ſcène. Du trou d'un rocher, de l'ouverture d'une croiſée, ou de l'eſpace d'un entrecollonnement, ſort le trait de lumière qui conduit l'œil du ſpectateur ſur l'endroit où l'artiſte veut porter le principal intérêt.

Le *fond* qui ſert aux maſſes, ſert encore dans les détails à faire valoir les figures. Les variétés d'effets que produiſent les nuages, les teintes de l'architecture, celles des rideaux qui s'y joignent, les diverſes tons des arbres, tous ces objets formeront des moyens de faire ſaillir les objets, d'augmenter ou de diminuer leur valeur, ſuivant le choix qu'on fera de leur couleur & de leur degré de lumière.

Le *fond* fait encore valoir les objets, en préſentant des maſſes ombrées au-deſſus, ou à côté des maſſes claires, & réciproquement des maſſes claires devant, ou au-deſſus des maſſes ombrées, de manière que l'œil ne trouve point de grandes lignes brunes ou lumineuſes qui traverſent toute l'étendue du tableau ni dans le ſens perpendiculaire, ni dans le ſens horizontal. Le jeu & le charme d'une compoſition pittoreſque dépendent de l'emploi varié & contraſté des maſſes ſubordonnées à la maſſe générale.

C'eſt ici le lieu de parler du *fond* dans un portrait. Les gens peu inſtruits le regardent comme facile, ſur-tout dans un buſte; à ce propos, on peut rappeller le mot de Rubens à quelqu'un qui, dit-on, lui conſeilloit de faire exécuter un *fond* par un élève: celui, répondit ce grand homme, à qui je confierois le *fond* à faire ſeroit d'abord en état de faire la tête; & en effet quel brillant, quelle ſaillie, quel mouvement, quelle puiſſance n'acquiert pas une tête peinte par un homme habile lorſqu'il lui a donné le *fond* qui lui convient! De Piles conſeille d'y multiplier les teintes de couleurs. Il avoit obſervé de tels *fonds* dans quelques têtes de Rembrant, & de cette pratique il faiſoit un principe général. Cependant le ſeul cas où le *fond* admet une grande diverſité de teintes, c'eſt lorſque la tête eſt faite dans ce genre de travail. Si au contraire le goût du coloris eſt ſimple dans la tête, le *fond* doit l'être auſſi. Car s'il ne règne pas un grand rapport de coloris entre l'objet & ſon *fond*, il n'y a plus d'accord dans le portrait.

L'analogie eſt très-eſſentielle encore dans le ſtyle de l'exécution. Si, dans les figures, elle eſt nette, heurtée, fondue, qu'un pareil méchaniſme ait lieu pour le *fond*.

Ce principe me conduit à examiner une queſtion ſur laquelle on a généralement trop tranché pour la négative; ſavoir ſi l'on peut raiſonnablement faire exécuter le *fond* de ſon tableau par une main étrangère. Il eſt certain que ſi l'artiſte choiſi pour faire un *fond*, par exemple, à un tableau d'hiſtoire, lui donne une teinte arbitraire, & l'exécute d'un manière oppoſée à celles des figures, il vaudroit mieux que ce *fond* fût médiocrement fait par l'auteur du tableau; mais ſi, comme M. Machy l'a fait dans quelques-uns des tableaux de Carle Vanloo, l'architecture eſt peinte d'une manœuvre & d'une teinte analogues à celles de l'ouvrage, alors nous tiendrons pour l'opinion contraire. Nous avons vu des *fonds* de payſages de Patel dans des tableaux de *le Sueur*, où des yeux bien exercés pouvoient ſeuls appercevoir la différence des mains qui avoient fait l'ouvrage.

Les routes de l'art des fonds que nous venons de faire parcourir à nos lecteurs, ſemblent nous diſpenſer de nous arrêter long-tems ſur ce qui tient à l'expreſſion. Qui ne ſentira pas d'après tous les rapports que nous venons d'établir entre les figures & le *fond* du tableau, que l'expreſſion peut en être détruite, ou en devenir plus vive? La diſpoſition d'un riant boſquet, un *percé* de ciel frais ajourera à la tendre paſſion de l'Aurore lorſqu'elle s'abandonne aux careſſes de Céphale. Des plans très-ſimples, des maſſes énormes, des jours très rares, ajouteront aux horreurs de la priſon qui enferme le triſte & innocent Joſeph.

L'art des beaux *fonds* n'a pas toujours été celui des plus grands maîtres, parce que les peintres les plus purs, les plus occupés de l'excellence des formes ne ſont pas ceux qui ont le mieux

entendu le pittoreſque. On voit peu de beaux *fonds* de Michel-Ange, du Dominiquin & même de Raphaël. Berrettini de Cortone, Luca Giordano, Rubens, & chez nous Jouvenet, Detroy fils, &c. ſont dans cette partie des modèles qu'on peut offrir aux jeunes artiſtes, & des exemples à citer aux amateurs qui veulent étudier & connoître les détails de la peinture. (*Article de M.* ROBIN.)

FONDRE. (verb. act.) *Fondre* les couleurs ſignifie les unir les unes avec les autres de manière que cette union, agréable à l'œil, s'accompliſſe comme inſenſiblement.

Cette opération par laquelle on mêle enſemble les parties de deux couleurs qui ſe touchent, ſe fait en promenant doucement la broſſe de l'une à l'autre, juſqu'à ce qu'elles n'offrent aux extrémités où elles s'avoiſinent rien de dur, rien qui bleſſe la vue en altérant l'harmonie. La dégradation de la lumière, l'interpoſition de l'air, & ſur-tout les reflets opèrent à nos yeux cette fonte dans la nature colorée.

Dans chaque objet, il n'y a toujours qu'un ſeul point qui ſe trouve directement frappé de la lumière & qui préſente ſa couleur en quelque façon pure & dans tout ſon éclat. Les autres points, en s'éloignant de celui dont je viens de parler, perdent de proche en proche des dégrés imperceptibles de cette pureté & de cet éclat de la couleur locale; mais les parties de cet objet coloré éprouvent en approchant d'un autre, dont la couleur eſt différente, un mêlange qu'occaſionnent les rejailliſſemens mutuels de rayons colorés, qui ſe font ſans doute par l'effet de l'incidence rapide & continuelle de la lumière.

Cette union des couleurs dans la nature s'opère donc avec une dégradation & des mêlanges ſi inſenſibles & ſi doux, qu'il ſemble que toutes les teintes, tous les paſſages ſoient *fondus*, & pour ainſi dire amalgamés comme différens métaux qui ſe pénètrent par l'effet de la fuſion.

Telle eſt la manière générale dont opère la nature. Les développemens, les ſubſtitutions de ſubſtances les unes aux autres, les accroiſſemens, les dépériſſemens, la plupart des mouvemens & des révolutions qui ne ſont pas trop accidentelles & convulſives ſont tellement *fondues* que les points de tems & de diſtance qui les ſéparent trompent nos obſervations, & que les nuances de ces progreſſions échappent à la curioſité & à la perſpicacité humaine.

Mais ces réflexions ſont moins utiles aux jeunes artiſtes que quelques conſeils qu'on peut leur répéter ſur la *fonte* des couleurs.

Faites-vous un plaiſir, vous dira l'artiſte qui vous guide, d'obſerver & d'admirer cette *fonte* parfaite, dont la nature colorée reçoit tout ſon charme, & dont elle vous préſente ſans ceſſe le modèle. C'eſt par de continuelles obſervations que vous apprendrez à diſcerner les différentes teintes dont chaque couleur eſt ſuſceptible.

Vous vous appercevrez qu'elles ſont innombrables & qu'elles ne peuvent ſe diſcerner ſenſiblement que par l'habitude de les obſerver.

Vous connoîtrez enfin que l'organe de la vue qui eſt la baſe de vos talens, peut recevoir un perfectionnement dont vous n'aviez pas l'idée, & dont les hommes qui croyent avoir la vue la plus parfaite, ſans l'avoir cependant employée à ces obſervations, ne ſe doutent pas.

Rien n'eſt ſi ordinaire aux hommes dont je parle que de penſer qu'un vaſe blanc, par exemple, un beau linge, une feuille de papier, ſont d'un blanc à peu-près égal dans toute leur étendue. Qu'ils vous conſultent & vous leur démontrerez, les pinceaux & les couleurs à la main, que pour imiter exactement ces objets, il faut que vous formiez cent nuances différentes, & que le blanc pur de votre palette ne peut & ne doit trouver place que dans quelques touches où il deſigne le plus grand éclat que la lumière peut répandre ſur une ſurface blanche.

Vous devez déduire de ces obſervations ſur votre art (& cette déduction, quelqu'étendue qu'elle paroiſſe, n'eſt pas inutile pour vous) que vos ſens, quelque parfaits que vous les donne la nature, ſont, ainſi que votre eſprit & votre intelligence, ſuſceptibles d'un perfectionnement qui ne s'acquiert que par des ſoins & par l'habitude de les exercer.

Mais pour revenir aux ſens, ſi vous aimez la muſique (car aſſez ordinairement les favoris de la peinture ne ſont point étrangers aux autres arts, & le goût pour tous ceux qu'on nomme libéraux, peut être regardé comme un ſigne de vocation.) Si vous aimez donc la muſique, vous avez dû vous appercevoir combien l'ouie acquiert de juſteſſe, de ſenſibilité, de fineſſe, en s'exerçant à entendre attentivement les ſons modulés pour apprécier leurs intervalles, leurs nuances & leurs dégradations.

Les ſons, ſous l'archet de Tartini & de ſes élèves, ſe *fondoient*, pour ainſi dire, les uns dans les autres, comme les couleurs de la nature ſe *fondent* par l'effet du clair-obſcur.

Cependant cette dégradation inſenſible n'eſt pas auſſi inſitée dans la muſique que dans la peinture, ni ſi abſolue, puiſqu'on procède dans l'art des ſons par intervalles ſéparés ſenſiblement & qui doivent reſter purs, ſans pouvoir participer reellement l'un de l'autre: mais ces ſons doivent le plus ſouvent être liés les uns aux autres par une eſpèce de *fonte* délicate qui fait une des perfections de l'exécution.

D'ailleurs on doit encore obſerver que la vue eſt plus continuellement exercée à l'effet des dégradations qui s'offrent ſans ceſſe à elle, que l'ouie, qui reçoit preſque ſans ceſſe des

» roit tout auſſi bien fondue que ſi elle n'avoit » que vingt-cinq ou trente pieds ». Les perſonnes qui n'ont pas même la plus légère idée des *fontes*, ſentiront ce qu'on gagneroit à cet égard en couchant le moule au lieu de le tenir debout.

On ſeroit tenté de croire que la plus ou moins grande épaiſſeur des *fontes* eſt indifférente pourvu qu'elles donnent une belle empreinte. Cependant on ne niera pas que ce ne ſoit un avantage d'épargner du métal & de diminuer les forces néceſſaires pour remuer un coloſſe. Mais ſi un ouvrage coloſſal a des parties conſidérables qui s'avancent ſans avoir d'appui, il eſt alors bien eſſentiel que ces parties ſoient légères, puiſque leur poids menaceroit le monument de ſa chute. Dans la ſtatue équeſtre & colloſſale de Pétersbourg, la machine entière n'a d'appui que les pieds de derrière du cheval; il étoit donc très-eſſentiel que les parties antérieures du monument fuſſent tennes d'une grande légèreté. Cette néceſſité a engagé l'artiſte à ne pas ſuivre la pratique générale des modernes, & à donner au devant de ſa *fonte* une légèreté qui n'avoit été connue que des anciens.

Comme nos ſtatuaires abandonnent à des ouvriers fondeurs le ſoin de jetter en bronze les ouvrages dont ils ont fait les modèles, il ſemble que l'article *fonte* devroit, dans l'Encyclopédie methodique, appartenir au *Dictionnaire des arts méchaniques*. Mais il appartient en effet au *Dictionnaire des Beaux-Arts*, parce qu'il eſt très-néceſſaire que les ſtatuaires ſachent diriger leurs fondeurs, & parce qu'ils peuvent ſe trouver dans des circonſtances qui les engagent à fondre eux-mêmes. Les anciens dirigeoient les *fontes* de leurs ouvrages; Pline & Pauſanias ne nous permettent pas d'en douter. Leur exemple fut ſuivi par la plûpart des ſculpteurs Italiens; long-temps même les grands artiſtes de l'Italie furent à la fois ſculpteurs, fondeurs, peintres & architectes. En France, Desjardins fondit lui-même le monument de la place des Victoires.

Si l'auteur de la ſtatue équeſtre de Pétersbourg, M. Falconet, s'en étoit remis à la routine d'un fondeur, il ſe ſeroit vu contraint de renoncer à la compoſition de ſon ouvrage, puiſqu'il n'auroit pu être exécuté dans toute l'épaiſſeur que les ſculpteurs modernes donnent à leurs *fontes*.

Les détails de la *fonte* appartenant à la manœuvre des arts plutôt qu'à leur théorie, nous les renverrons au Dictionnaire deſtiné à traiter de la pratique; mais nous croyons devoir en donner au moins ici une idée légère aux lecteurs dont les procédés de cet art peuvent exciter la curioſité.

Il eſt néceſſaire que l'attelier ſoit ſpacieux, puiſqu'il doit contenir le fourneau & le moule qui recevra le métal en fuſion: il faut d'ailleurs qu'un grand nombre d'ouvriers y puiſſent travailler à la fois ſans ſe gêner mutuellement.

On enſévelit ordinairement le moule dans une foſſe profonde; & comme on doit craindre l'inondation & même toute eſpèce d'humidité, on choiſit pour la creuſer un terrein élevé. Cependant, au lieu de creuſer une foſſe, on peut conſtruire le fourneau de manière qu'il domine le moule. C'eſt ainſi qu'a été exécutée la *fonte* de la ſtatue équeſtre de Girardon, & le terrein marécageux de Pétersbourg a obligé d'opérer de même pour la ſtatue équeſtre de Pierre I. L'auteur de ce monument trouve de grands avantages dans ce procédé, & attribue l'uſage de s'enterrer dans une foſſe étroite & profonde à la routine des fondeurs d'artillerie.

La chauffe & le fourneau ſont conſtruits en briques. On choiſit pour les parties les plus expoſées à la grande ardeur du feu des briques qui ſoient difficiles à ſe vitrifier, & au lieu de les mâçonner avec du mortier, on les gâche avec la terre même dont ſont faites ces briques. Après la conſtruction du fourneau, on lui donne le recuit; ce qui ſe fait en le rempliſſant de briquaillons, c'eſt-à-dire de briques caſſées, & en faiſant dans la chauffe un feu égal à celui qui ſera empleyé pour la *fonte* du métal.

Cependant le ſtatuaire a fait en plâtre le modèle de ſa ſtatue telle qu'elle doit être en bronze. La deſtination de ce modèle eſt d'être moulé pour fournir le creux qui ſera rempli par la matière en fuſion. On commence donc par le moule en plâtre, & tout ce qui eſt en relief dans le modèle eſt en creux dans le moule. Il peut être conſidéré comme un cachet qui, gravé en creux, donne en relief ſon empreinte ſur la cire. Ce moule eſt conſtruit par pièces détachées qui peuvent ſe ſéparer & ſe réunir; un fort chaſſis de bois de chêne lui ſert de baſe. Pour que le plâtre du moule ne ſe colle pas à celui du modele, on enduit celui-ci d'huile d'œillet, qu'on y applique au pinceau.

Le moule fini, & toutes les pièces exactement numérotées pour être facilement reconnues dans la ſuite, on les démonte.

Mais le bronze de la ſtatue ne doit pas être maſſif; il ne doit avoir qu'une épaiſſeur déterminée, & il eſt même bon que cette épaiſſeur ſoit auſſi légère qu'il eſt poſſible. Il faudra donc, avant de procéder à la *fonte*, établir un noyau qui rempliſſe la cavité du moule en laiſſant ſeulement entre lui & ce moule un vuide égal à l'épaiſſeur que doit avoir le bronze. C'eſt par le moyen de cires appliquées au moule de plâtre qu'on ménage ce vuide. Elles ſeront fondues quand le noyau & le ſecond moule qui doit recevoir le métal, & qu'on appelle moule de

potée, seront faits. Alors, par leur fusion, elles laisseront vuide la place que doit occuper le bronze.

On commence par enduire intérieurement d'huile commune les pièces du moule, comme on avoit enduit extérieurement le modèle. Ensuite on donne à cette même partie intérieure, ou creux du moule, plusieurs couches de cire fondue qu'on étale à l'aide d'un pinceau, comme si l'on peignoit. On multiplie ces couches jusqu'a ce qu'elles parviennent ensemble à l'épaisseur d'une ligne ou d'une ligne & demie. Il est vraisemblable que les anciens, dont les *fontes* étoient très-minces, s'en tenoient à ces couches au pinceau.

Mais comme les modernes ont la pratique de tenir leurs *fontes* très-épaisses, ils faut qu'ils ajoutent à ces premières couches une épaisseur égale à celle qu'ils veulent donner au bronze. Ils y parviennent en recouvrant les couches appliquées au pinceau de tablettes de cire amollies dans l'eau chaude, qu'ils pétrissent & qu'ils introduisent dans le moule avec les doigts, en sorte qu'elles ne fassent qu'un corps avec les premières couches.

Avant de rétablir le moule garni de ses cires pour y couler le noyau, il faut préparer à ce noyau un soutien qui en embrasse toutes les parties. C'est ce qu'on appelle une armature; on la compose de fer, parce qu'elle doit avoir la force de résister aux efforts du métal en fusion, & à la plus grande chaleur. Le plus grand nombre des pièces de cette armature doit se supprimer dans la suite, ainsi que le noyau lui-même, quand la *fonte* sera terminée. Elles doivent donc être solides, & en même-temps disposées de manière à se détacher aisément les unes des autres. Quelques pièces cependant doivent rester pour soutenir la statue sur sa base dans laquelle elles seront scellées. Ces pièces passent dans les jambes de la figure, si c'est une statue pédestre; &, si c'est une statue équestre, elles passent dans celles des jambes du cheval qui posent sur la base. Il faut en ces parties que la forme des fers & celle des cires qui seront remplacées par le bronze soient tellement combinées que le bronze embrasse étroitement le fer, & que celui-ci ne puisse ni vaciller, ni monter, ni descendre.

Quand l'armature est établie, on remonte le moule garni de ses cires, & ce moule enveloppe l'armature.

Il reste à couler le noyau qui doit remplir exactement toute la cavité du moule: on se sert d'un mélange de plâtre & de brique pulvérisé; on réduit cette substance en une pâte liquide, & on la coule par les ouvertures qui ont été ménagées à dessein dans le moule.

Quand le noyau est bien sec, on démonte le moule, & les cires restent collées au noyau. Mais il ne peut se faire qu'elles n'aient absolument éprouvé aucun dérangement, aucun affaissement; il faut d'ailleurs nétoyer les coutures qu'y ont laissées les différentes pièces du moule. L'artiste les répare & les rend telles que doit être son ouvrage en bronze. C'est le dernier moment où il puisse encore se corriger, donner à son travail des finesses qu'il aura pu négliger sur le modele, & même, s'il est nécessaire, faire des changemens aux principales formes autant que peut le permettre le squelette de fer qui compose l'armature. On prétend que Girardon a fait, sur les cires, des changemens considérables à sa statue équestre de la place Vendôme.

Il faudra que les cires soient renfermées dans un moule épais & solide qui prenne intérieurement toutes leurs formes, pour les donner ensuite au bronze qui les doit remplacer: mais il est nécessaire de ménager des canaux qui verseront le bronze liquide dans le creux qu'aura opéré la *fonte* des cires, & d'autres canaux pour donner l'issue à l'air déplacé par le métal. Les premiers se nomment des jets, & les seconds des évens. Pour que ces différens canaux se trouvent dans le moule lorsqu'il sera construit, il faut commencer par les faire en cire. On les place à quelques pouces de l'ouvrage, & on les y joint par des liens de cire qui deviendront eux-mêmes des canaux quand toutes les cires seront fondues.

Ce travail terminé, on procède à l'enveloppe des cires, qui, après leur écoulement, produira un creux entre elle-même & le noyau, creux qui doit être entièrement rempli de bronze si la *fonte* a un plein succès.

On choisit pour faire cette enveloppe un mélange de terre, de fiente de cheval, de creusets blancs bien pulvérisés, & de poils de vache. On appelle cette composition *potée*, & le moule qu'on en fait se nomme moule de potée. La potée doit être si bien broyée & ramisée qu'elle devienne liante comme les couleurs des peintres. Le premier usage qu'on en fait est de l'étendre au pinceau sur toute la surface des cires. On multiplie ces couches jusqu'à l'épaisseur de dix lignes, en observant de n'appliquer une nouvelle couche que lorsque la précédente est parfaitement sèche.

Ensuite on enveloppe le tout de gâteaux de potée faits & posés en forme de briques, & on remplit de potée molle les interstices que ces gâteaux laissent entr'eux & ceux qui les séparent de l'ouvrage couvert lui-même de potée appliquée au pinceau. On donne à ce moule une épaisseur considérable sur-tout par le bas, & on le fortifie de bandages de fer.

Il reste à fondre les cires auxquelles on a ménagé des conduits d'écoulement qu'on garnit de tuyaux de cuivre, & à recuire le moule

Digitized by Google

de potée. Cette opération exige que l'on conſtruiſe un âtre, des galleries, &c. dont la deſcription conviendra mieux au Dictionnaire de pratique. Il ſuffit de ſavoir que le feu, d'abord ménagé, doit être pouſſé graduellement juſqu'à ſon ardeur la plus violente. Pour une *fonte* colloſſale, il ne dure pas moins de trois ſemaines, &, quand il eſt éteint, le moule n'eſt pas moins de quinze jours à ſe refroidir.

C'eſt alors qu'après avoir bouché les canaux qui donnoient l'écoulement aux cires, on revêt le moule d'un enduit de plâtre qu'on appelle chemiſe & qu'on procède à ſon enterrage. En effet, quelque ſolidité qu'il ait par lui-même & par ſes liens, il oppoſeroit encore une trop foible réſiſtance aux efforts terribles du bronze en fuſion s'il n'étoit pas enterré. On employe pour cet enterrage de la terre fine que l'on foule juſqu'à ce qu'elle forme une maſſe ſolide. Il ne paroît plus de tout le moule que les ſommités ou bouches des jets & des évens.

C'eſt alors ordinairement que l'on conſtruit le baſſin qui doit recevoir le métal liquide à la ſortie du fourneau & le porter dans les bouches des jets. Ce baſſin ſe nomme *écheno;* le fond & les parapets en ſont conſtruits de briques mâçonnées avec de la terre à four. M. Falconet, dans ſa ſeconde *fonte*, a trouvé plus avantageux de faire conſtruire l'écheno avec le moule; il étoit contenu par les mêmes liens de fer & renfermé dans la même cage.

Il ne reſte plus qu'à fondre le métal, & à le faire écouler dans l'écheno, d'où il ſera conduit aux différens jets. Cette opération exige des précautions, des ſoins, des détails qui ſe trouveront dans le Dictionnaire de pratique.

Quand le bronze eſt refroidi, quand on l'a dégagé de l'enterrage & du moule, il ſe préſente tel que doit reſter la ſtatue ſi la *fonte* a eu un ſuccès accompli; mais il eſt encore embarraſſé d'une forêt de cylindres de bronze, parce que le métal liquide a rempli tous les jets & tous les évens, & s'y eſt conſolidé. Il faut ſcier ces cylindres & accorder avec le reſte de la *fonte* les places qu'ils occupoient.

Si la *fonte* n'avoit abſolument aucun défaut, il ne reſteroit plus qu'à vuider le bronze du noyau qu'il contient, & de toutes les pièces de l'armature qui ſont devenues inutiles; mais ce ſuccès eſt bien rare. On éprouve preſque toujours quelques accidens qui doivent être réparés par le travail des ciſeleurs, & même quelquefois par de petites *fontes* faites ſur place.

Cet article n'eſt pas aſſez détaillé pour apprendre à fondre des colloſſes; mais il l'eſt aſſez pour ſatisfaire les lecteurs qui veulent ſavoir comment s'opèrent ces *fontes*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FORCE & FORT. *Force*, *fort*, noble, grand, fier ſont des termes abſolument figurés dans le langage de l'art, & dont le ſens eſt, par cette raiſon, toujours un peu vague.

Il eſt un certain nombre de ces termes qui s'employent avec des ſignifications à-peu-près analogues dans tous les arts libéraux; cependant les diverſes natures de ces arts, ſoit relativement à leur théorie, ſoit relativement à leur méchaniſme, mêlent à ces ſignifications des différences propres à égarer ceux qui penſent les bien comprendre, & qui s'en ſervant en comparant les arts les uns aux autres.

A l'égard de celui qui eſt le ſujet de cet article, on dit: *Ce diſcours a de la force*, *des vers forts*, *une muſique forte*, *une figure deſſinée fortement*, *un tableau fort de couleur*, *des ombres fortes*, *une touche forte.*

Toutes ces manières de s'exprimer ont rapport à l'énergie, & l'énergie appartient à l'ame; non-ſeulement on ne l'acquiert point, lorſqu'on n'en a pas le germe, mais on la perd, ſi l'on n'eſt pas ſur ſes gardes dans l'exercice de l'art, ainſi qu'on perd ſon caractère dans l'habitude de la ſociété; cependant, dans un grand nombre de circonſtances, on regrette d'en manquer. Il eſt donc à propos de dire à la jeuneſſe en général:

« Le deſir de paroître avoir de la *force* ne » ſuffit pas pour vous donner de la vigueur & » de l'énergie ». Et aux artiſtes en particulier: « Ne penſez pas qu'un *enſemble lourd*, une » *figure muſclée avec affectation* repréſente » Hercule. Il faut que la figure de ce héros » faſſe penſer que ſa *force* eſt plus encore dans » ſon ame que dans ſa *charpente* & ſes formes ».

La *force* de la touche ne conſiſte pas non plus dans ſon *apparence très-prononcée*, mais il faut qu'elle ſoit *prononcée* ſur-tout dans ſa juſte place.

Le coloris à ſon tour n'eſt pas *fort* pour être *outré;* mais il a toute la vigueur qui lui convient, lorſqu'il approche de celui que préſente la nature & qu'il eſt *accordé* ſuivant une juſte *harmonie.*

Les ombres noires ne ſont pas des *ombres fortes;* ce ſont des taches obſcures & déplaiſantes.

La véritable *force* dans la peinture eſt donc la vérité de l'imitation ſentie & exprimée par un artiſte qui a une ame vigoureuſe; ce n'eſt pas votre *force* que vous devez repréſenter, mais la vigueur de la nature, qui a toujours celle qui convient aux circonſtances & qui vous la communique libéralement, lorſque vous avez ce qu'il faut pour la ſentir & pour la rendre. (*Article de M.* WATELET.)

FORCE (ſubſt. fém.) ſe dit de l'effet & de la couleur. Un tableau a de la *force*, s'il eſt coloré de manière que ſon effet reſte encore vigoureux lors même qu'on le réduit au ſimple-

clair-obſcur. La *force* peut être due au ton auquel le tableau eſt pouſſé; elle peut être due à la diſtribution des maſſes oppoſées entr'elles. Cette dernière partie de l'art doit même toujours néceſſairement contribuer à la *force*; car le ton ne la produiroit pas ſeul ſans le ſecours des oppoſitions. Pouſſez autant qu'il ſera poſſible les bruns de votre tableau; il ne ſera que noir & n'aura pas de *force* ſi ces bruns ne ſont pas oppoſés à des clairs. Le tableau de la galerie du Luxembourg dans lequel Rubens a repréſenté le Temps qui enlève la Vérité, doit ſa vigueur aux oppoſitions que l'artiſte a ménagées. « La vivacité des tons dont la figure de la » Vérité eſt peinte, dit M. D'andré-Bardon, » la fineſſe de tous leurs paſſages, la douceur » des demi-teintes & des ombres même dont ils » ſont accompagnés, relevent la couleur locale » de la figure du Temps. Tour-à-tour l'ardeur » du coloris, la ſolidité des demi-teintes, la » vigueur des bruns, qui ſervent à l'arrondiſ- » ſement du corps du vieillard, rendent éblouiſ- » ſante la fraîcheur de la Vérité qui eſt dans » le printemps de l'âge ».

Le même Profeſſeur indique à l'artiſte différens ſtratagêmes qui peuvent contribuer beaucoup à la *force* de ſes ouvrages. « Qu'il aſſai- » ſonne, dit-il, par l'aſſortiſſement du linge » le plus clair, le ton d'une chair colorée; qu'il » relève par l'aſſociation d'une étoffe brune l'é- » clat d'une carnation fraîche & lumineuſe, » ou qu'il détache ſur un fond tout brillant des » rayons du ſoleil, les objets recouverts de » l'ombre la plus frappante. L'harmonie gagne » infiniment à ces licences: il ne s'agit que » d'en faire uſage à propos, de les placer ju- » dicieuſement, de les balancer de manière que » la douceur & l'équilibre des tons ne ſoient, » pour ainſi dire, altérés que pour emprunter » de cette altération plus de valeur & plus » d'éclat ».

Quelque ſoit d'ailleurs le mérite d'un tableau, il n'aura pas tout le ſuccès auquel l'artiſte doit aſpirer, s'il manque de *force*. Un tableau peut être fin de tons, élégant de deſſin, bien entendu de compoſition; s'il n'a pas de *force*, il ſera peu remarqué. C'eſt la *force* qui appelle le ſpectateur, & qui l'avertit de loin qu'un tableau mérite ſes regards. Le peintre perdra donc un grand nombre de ſpectateurs, & peut-être d'admirateurs, s'il n'a pas l'art de les appeller par la *force*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FORCÉ (adject.) ſe prend dans le même ſens qu'exagéré. Cependant il peut y avoir une exagération louable & même néceſſaire; mais le mot *forcé* eſt toujours pris en mauvaiſe part. Un ouvrage de l'art ne doit être *forcé* ni de deſſin, ni de mouvement, ni de ton, ni d'expreſſion. (L.)

FORME. (ſubſt. fém.) La *forme* des objets eſt ce qui les diſtingue principalement les uns des autres à la vue & au tact.

Une des études principales du peintre eſt d'obſerver & de s'exercer à imiter les *formes* extérieures de tous les objets viſibles.

Ces *formes* ne ſont apparentes que par l'effet de la lumière & des couleurs, & elles ſont ſujettes aux altérations que leur occaſionne ce qu'on appelle l'effet perſpectif. Il en réſulte des erreurs, qui ſont des vérités d'imitation, & c'eſt une des raiſons pour leſquelles l'artiſte doit connoître & avoir préſens à l'eſprit, en peignant l'apparence des objets, leur nature propre, leurs accidens, & entr'autres ceux qui ont rapport à leur ſurface; car la peinture, indépendamment des figures & de la couleur, a des reſſources & des moyens d'exprimer qui conſiſtent dans la manière même d'appliquer les couleurs, *de prononcer la touche*, ce qu'on appelle en langage de l'art, le *faire*, & c'eſt par ces moyens qu'il fait paſſer le plus ſouvent à l'eſprit de celui qui voit ſes ouvrages, l'idée juſte des ſubſtances que la couleur & la figure même n'indiqueroient que foiblement. J'ai traité de cet objet au mot *caractère*; mais j'ajouterai ſeulement ici que les connoiſſances plus ou moins approfondies dont je viens de parler, ſont auſſi néceſſaires dans l'art d'écrire, que dans celui de peindre; car l'auteur qui parle d'un objet dont il ne connoît que le nom, ou dont il n'a qu'une idée infiniment vague, eſt privé de l'avantage de s'exprimer d'une manière que j'appellerai *caractériſtique*, & le choix de certains termes contribue infiniment à faire paſſer à l'eſprit du lecteur une idée plus ou moins juſte & préciſe de ce dont on parle. Je ne crois pas devoir donner ici plus d'étendue à ce rapprochement, & je me contenterai de rappeller que le peu de préciſion dans les *formes* eſt un défaut ſenſiblement eſſentiel pour l'artiſte, parce que l'apparence viſible & palpable eſt un des objets fondamentaux de ſon art.

Dans la peinture, une figure dont le trait a quelque choſe d'indécis, s'offre trop longtemps aux yeux pour que ce défaut échappe à celui qui la regarde. Elle arrête même le regard, parce qu'il n'eſt pas ſatisfait; car on cherche à ſe rendre compte des *formes* dans leſquelles on trouve à deſirer. Ainſi ce défaut ſollicite, pour ainſi-dire, les juges de l'artiſte à le condamner.

Jeunes élèves, ce défaut qui, négligé, devient une habitude incorrigible, naît ou de ce que vous n'arrêtez pas d'une manière fixe & avec une attention aſſez active & intelligente, vos yeux ſur les objets que vous regar-

Digitized by Google

dez (& rien n'eſt ſi commun malheureuſement, au moral comme au phyſique) ou de ce que votre eſprit & votre main n'ont pas aſſez bien établi entr'eux cette correſpondance fine, prompte & fidèle, qui vous eſt indiſpenſable, ou de ce qu'enfin vous ne réuniſſez pas dans votre eſprit, lorſque vous deſſinez ou peignez, les idées principales & caractériſtiques des ſubſtances que vous repréſentes. Ne repréſentez donc rien que vous n'en ſoyez entièrement occupés & pleins. *Faites ce que vous faites ; peignez* ce que vous *peignez*, & dans tous les ſuccès que vous deſireres, rappellez-vous cette maxime qui, ſi elle étoit univerſellement ſuivie, en rendroit bien d'autres inutiles.

Je dois ajouter, en terminsnt cet article que, lorſqu'on loue les ouvrages de l'art ou qu'on diſpute ſur ſa théorie, on emploie ſouvent ces termes : *belles formes*, *beauté des formes*. Ces expreſſions ont rapport ou au ſentiment particulier de celui qui s'en ſert, ou aux idées que j'ai cherché à développer aux mots *Beauté*, *Beauté idéale* & *Grace* ; ainſi je n'entrerai ici dans aucune autre explication. Je dirai ſeulement que les belles *formes* ont toujours pour baſe les proportions, les dimenſions & les juſtes convenances ; mais que leur perfection eſt un chef-d'œuvre peu commun de la nature, comme le talent de les ſentir, de les concevoir & de les rendre, eſt un don admirable & rare. (*Article de M. Watelet.*)

FOUGUE (ſubſt. ſém.) vient du mot latin, ou plutôt du mot italien *fuga*. Dans les inſtans de *fougue*, les idées ſemblent s'échapper & fuir en foule de l'imagination. Le mot *fugue* en muſique a la même origine.

La *fougue* eſt une qualité plus dangereuſe qu'utile dans les lettres & dans les arts. Si l'homme qui, dans la *fougue* de ſon imagination, produit une ſurabondance d'idées, pouvoit enſuite les examiner de ſang-froid, adopter les unes, rejetter les autres, donner à celles qui méritent d'être conſervées toute la perfection dont elles ſont ſuſceptibles, ſans doute il tireroit de grandes richeſſes de ſes fougueuſes conceptions. Mais ce ſang-froid lui manque. Il produit en quelque ſorte à ſon inſu, & ce qu'il a produit, il ne ſait pas le juger. Ou il eſt ſur le trépied, ou il n'eſt rien. Ses inſtans de *fougue* ſont ſuccedés par d'autres inſtans de *fougue*, ou par des inſtans de ſtérilité ; il n'en a pas pour la réflexion, pour la ſageſſe. Il n'a de l'imagination que comme le malheureux attaqué d'une fièvre brulante & plongé dans le délire ; quand ſa fièvre s'affoiblit, il tombe dans l'abattement. Il ne ſait ni diſpoſer ſes idées, ni les mettre en œuvre, ni les perfectionner. Il conçoit & ne peut mettre à terme ; il n'enfante pas, il avorte. Artiſte ou écrivain, il ne fera que des eſquiſſes informes ou des ouvrages manqués. (*Article de M. Levesque.*)

F R

FRAICHEUR (ſubſt. ſém.) FRAIS (adj.) Ces mots expriment une qualité toujours relative au ton général d'un ouvrage de peinture. On dit : la peinture en détrempe & celle à freſque ont plus de *fraîcheur* que celle à l'huile, parce que les couleurs peuvent davantage approcher du ton de la lumière. Ce ciel eſt d'un ton *frais*, parce que le coloris en eſt brillant & pur.

Le mérite différent d'un ton *frais*, eſt celui qu'on accorde au ton doré. Les tons ſourds, obſcurs, les teintes ſales ſont les défauts oppoſés à la *fraîcheur* des tons. L'excès des tons *frais*, c'eſt quand ils ſont crus.

Veut-on des exemples de ces différens attributs du coloris, pris dans les grands Maîtres, pour avoir la juſte acception du mot *frais* en peinture ? Les Baſſans quoique très-grands coloriſtes ſont rarement *frais* ; Rottenhamer, Verff, Rubens même ſont crus ; Jordaens, Lafoſſe ſont dorés ; les tableaux de Claude Gelée, de Velde, de Backuyſen, ſont *frais* ; les tableaux du Titien ſont *purs*, les beaux portraits de Vandick & de Rembrandt, ont cette qualité au plus ſublime dégré ; ils ſont brillans.

On pourra ſentir la difficulté de ce rare mérite dans la peinture à l'huile, quand on ſaura qu'il conſiſte à uſer des tons & des teintes les plus précis par le rapport & l'oppoſition qu'il doit y avoir entr'eux, à les compoſer du moins de couleurs poſſible, à les choiſir tels qu'ils atteignent l'éclat de la plus vive lumière, ſans être ni fades, ni blancs, ſans rien perdre de la couleur locale, qu'il conſiſte enfin à poſer chaque ton avec légèreté, & à le ſavoir fondre avec celui qui le touche ſans rien altérer de ſa *fraîcheur*. Il faut encore, pour peindre *frais*, que les couleurs à employer ſoient bonnes, ſolides, que les huiles ſoient pures, que les fonds ou impreſſions ſoient faits avec les plus grands ſoins, afin que les couleurs qu'ils reçoivent ne puiſſent pas devenir ſales ou jaunes en vieilliſſant. Ce court expoſé peut faire juger du mérite d'un tableau vraiment *frais*. (*Article de M. Robin*).

FRAISQUE, genre de peinture. Aujourd'hui on écrit *freſque*, avec raiſon, parce que ce mot vient du féminin de l'adjectif italien *freſco*. *Voyez* Fresque.

FRANC (adj.) FRANCHISE (ſubſt. ſém.) Ces mots expriment communément un mérite du méchaniſme de la peinture, méchaniſme qui conſiſte dans la touche ſoit que l'artiſte uſe de ſes couleurs ou de ſon crayon.

Digitized by Google

La *franchiſe* du pinceau ſuppoſe toujours la netteté, la légèreté ; mais elle doit être le fruit du ſavoir de l'artiſte, & du vif ſentiment de la forme qu'il exprime.

La *franchiſe* de la touche ſe confond toujours par les gens qui ne ſont pas conſommés dans l'art, avec la netteté ſans juſteſſe, avec la dureté, & ſouvent même avec la ſechereſſe qu'une main conduite par l'ignorance & l'audace, oſe mettre dans ſa touche. Cette aſſurance de main, qui n'eſt qu'un métier, peut tromper même l'homme inſtruit dans le premier moment qu'il regarde un ouvrage. Cependant cette qualité ſéduiſante eſt ſouvent celle d'un ignorant qui parle ſans pudeur de choſes qu'il n'entend pas, & en impoſe à des gens qui les entendent encore moins que lui. Ces mots *franc* de pinceau, *franchiſe* de touche ont gâté bien de jeunes talens, qui ſe ſont piqués de cette prétendue *franchiſe* avant d'acquérir le ſavoir. Le ſuccès trompeur & dangereux qu'elle leur a valu trop tôt, les a bornés dès le commencement de leur carrière.

La *franchiſe* de pinceau de Lanfranc, de Jouvenet, de Vouet, de le Sueur, &c. étoit un don de la nature qu'ils n'avoient pas cherché à acquérir.

On peut encore appliquer ce mot au coloris & à l'effet, quand le ton a été choiſi avec juſteſſe ſous ce double rapport, & poſé ſans être fondu ni ſali ; on dit alors : telle partie eſt d'un ton bien *franc*, d'une couleur bien *franche*. Rubens étoit très-*franc* de teintes, &c. (*Article de M.* ROBIN.)

FRESQUE (ſubſt. fém.) Peinture qui s'exécute ordinairement ſur un enduit encore frais de chaux & de ſable combinés.

De toutes les manières de peindre, la *freſque* eſt la plus ancienne, la plus durable, la plus prompte, la plus digne d'orner les grands édifices. Ajoutons que de nos jours ce genre de peinture eſt le moins en uſage.

Il paroît que les fragmens de peintures antiques qui nous viennent des Romains ſont tous à *freſque*. Nurden, cité par Winkelmann (1) parle des reſtes de palais & de temples en Egypte où ſont des figures coloſſales peintes ſur des murs de quatre-vingt pieds de hauteur. La deſcription que ces écrivains ſont de ces peintures, de l'enduit préparé ſur lequel elles ont été couchées, de la manière dont les couleors ont été employées, tout enfin déſigne la peinture à *freſque*.

On peut auſſi montrer, à la vérité, des moſaïques & des peintures ſur des vaſes étruſques, ou ſur des uſtenſiles Egyptiens qui annonceroient une antiquité égale à ces peintures à *freſque* ; mais les préſomptions de droit d'ancienneſſe n'en ſeront pas moins en faveur de la *freſque*. Car 1°. l'eſpèce de tableau que la moſaïque produit, eſt toujours une copie de la peinture. 2°. L'art de peindre ſur les vaſes, tel que nous l'offrent les antiquités étruſques, a dû être précédé par celui de peindre ſur les murs, puiſqu'il exige une plus grande recherche, & plus de dextérité dans l'opération manuelle ; d'ailleurs on a dû former des tableaux ſur les murs des palais & des temples avant que d'en orner les vaſes aux uſages des tables & des autels. Le goût de ces détails n'a pas dû naître avant celui des grandes maſſes. Cette marche n'eſt jamais celle des connoiſſances humaines, parce qu'elle n'eſt pas celle de la nature.

Quant à la ſolidité de la *freſque*, elle eſt démontrée par l'exiſtence des fragmens antiques qui annoncent ſa haute antiquité. Il n'y a point d'autre ſorte de peinture qui eût pu réſiſter de même aux injures des ſaiſons, à l'aridité exceſſive de certains climats, à l'humidité des ſouterreins, & aux encombremens faits par les Barbares. Qu'on ne combatte pas notre opinion en faveur de cette peinture par la durée auſſi grande de celle des momies. Non-ſeulement ces objets étoient renfermés dans des conſtructions très-ſoignées ; mais encore on peut fort bien ne pas adopter en ſon entier le ſyſtême du Comte de Caylus, (Rec. d'Ant. tom. 5.) qui prétend que la peinture des momies eſt une eſpèce de détrempe préparée avec de la colle. Cette colle prétendue étoit probablement un mordant qui s'imprégnoit très-fortement dans les matières dont ces corps étoient enduits, ou cet enduit lui-même étoit une préparation de chaux ſur laquelle les couleurs étoient appliquées quand il étoit encore frais : ce qui ſuppoſeroit une eſpèce de *freſque*. Autrement on ne ſauroit penſer que ces peintures, ſuppoſées en détrempe, ſe fuſſent conſervées juſqu'à nous.

Les mémoires de la Chine, vol. II. nous parlent de la peinture ſur pierre des artiſtes de cet Empire, qui eſt faite auſſi avec de la colle ; mais elle ne peut, quelque bonne qu'on ſuppoſe cette colle, quelque ſolide que ſoit le vernis en cire dont elle eſt enſuite couverte, réſiſter aux brouillards & aux pluies fréquentes, qui doivent bientôt diſſoudre ce vernis.

Nous dédaignons de faire entrer en comparaiſon, avec la durée de la *freſque*, celle de la peinture à l'huile ; nous voyons que, même dans les intérieurs, cette dernière eſt détruite en très-peu de temps, lorſqu'elle eſt faite ſur le mur.

Comment la peinture à *freſque* ne ſeroit-elle pas la plus ſolide de toutes ? L'enduit frais qui reçoit la couleur en eſt imprégné aſſez fortement pour la retenir tout le temps de ſa durée.

(1) Tome I. pag. 114.

Cet enduit bien fait ſe détache rarement du mur ſur lequel il eſt appliqué avec les précautions convenables. Or peut-on demander d'un tableau une plus grande ſolidité que celle de la muraille ſur laquelle il eſt fait?

L'enduit compoſé, comme nous l'avons dit, de chaux & de ſable, devient d'une dureté égale à celle des pierres elles-mêmes. Les monumens anciens atteſtent cette aſſertion. Notre enduit de plâtre, que la chaleur fait écailler, que l'humidité & la gelée détruiſent en peu d'années, ne peut lui être comparable.

Il y a des opinions diverſes ſur la nature des climats propres à conſerver les *freſques*. Dans un ouvrage in-4°. page 399, ſur l'Architecture, les divers genres de peinture &c. Felibien dit: » On a remarqué que les couleurs » à *freſque* changent moins à Paris qu'en Italie n ou en Languedoc, ce qui arrive peut-être » à cauſe qu'il y fait moins chaud qu'en ces » pays là, ou bien que la chaux eſt meilleure » ici. » M. Falconet paroît contredire cette aſſertion dans ſes nottes ſur Pline, tome 1 page 223, de ſes œuvres diverſes, Paris, 1787. » La » Peinture à *freſque*, ſelon cet auteur, ſe » conſerve mieux dans les pays chauds & ſecs » que dans nos climats ſeptentrionaux & hu» mides. » Quelqu'oppoſés que paroiſſent les ſentimens de ces deux écrivains, il y a moyen de les concilier en accordant au premier, qu'en effet l'expoſition à un ſoleil ardent eſt capable d'opérer un grand changement dans les couleurs; changement qui doit être moins prompt dans les climats tempérés, & quelles ne doivent point ſubir du tout dans ceux où le ſoleil a très-peu de vigueur. On doit penſer comme le ſecond par rapport aux gelées des pays du nord, qui cauſent la perte inévitable des peintures à *freſque*. Ces gelées font éclater les pierres, elles corrodent même les veines de terre pétrifiées dans le centre des marbres de couleur, enfin rien ne reſiſte à leur effet deſtructeur.

Mais nous croyons être parvenus à rapprocher ces idées différentes, par les eſſais & les obſervations que nous avons faits ſur des peintures à *freſque*. Ils nous ont portés à conclure que le choix du lieu eſt très-important, lorſqu'elles ſont au-dehors, & nous avons cru que l'expoſition au nord étoit la plus favorable dans les pays où il gèle rarement, & dans les climats froids, celle du couchant, parceque les premiers rayons du ſoleil levant, ont après les gelées, une action très-nuiſible. A cet égard nous n'adoptons pas en tout le ſentiment de M. Falconet ſur les dangers de l'humidité pour la *freſque*. Et voici nos raiſons. 1°. Les peintures antiques retirées des lieux humides, où elles étoient enterrées depuis des ſiècles, avoient, ſous des monceaux énormes de terre, conſervé toutes leurs couleurs. Celles des ruines d'Herculanum, a-t-on obſervé, les ont au contraire perdues en très peu de tems, lorſqu'elles ont été deſſéchées par l'air extérieur. 2°. Le mortier dont la peinture à *freſque* fait la durée ne ſe détruit pas dans nos climats pluvieux. On ſait qu'il a fallu uſer de la poudre pour détruire des portions à préſent incommodes, des thermes de Julien, rue des Mathurins, qui étoient toutes de mortier. Le morceau de *freſque* à l'air dans le climat de Paris, qui nous ait paru le mieux conſervé, eſt expoſé au couchant. Il eſt du dix-ſeptième ſiècle, & n'a pas été épargné par les ouvriers qui ont conſtruit dans ſon voiſinage.

Après le choix du lieu, reſte celui des matériaux, pour s'aſſurer de la durée de la *freſque*. Il faut ſpécialement s'occuper de la compoſition de l'enduit. Pour être bon, il faudroit qu'il fût fait comme le mortier des anciens. On le dit introuvable. Cependant nous penſons qu'on en peut approcher avec les ſoins néceſſaires. Nos idées ſur ces détails tiennent à la manœuvre de l'art, qui doit faire l'objet du dictionnaire de pratique. Ainſi nous paſſerons à l'épithète *prompte* que nous avons donné à la peinture à *freſque*.

En définiſſant ce genre de peinture, nous avons dit qu'il ſe faiſoit ſur l'enduit frais, & ſon nom vient de cette pratique eſſentielle, ſurtout lorſqu'elle eſt au dehors des édifices. *Freſca* italien, en eſt le mot étimologique; ou plutôt le mot *freſque* eſt l'imitation de l'italien. Diſons en paſſant que les vieux auteurs, tels que Félibien, écrivoient *fraiſque*; ſans doute du mot françois frais, ce qui exprime la même idée.

On conçoit que ſi on ne peint pas ſur l'enduit dans un eſpace très-court, il ſe sèche avant que l'artiſte l'ait couvert de ſa couleur. Il faut auſſi, pour prévenir cet inconvénient, que le peintre ambitieux de faire un tableau raiſonnable & pur, arrive tout armé auprès du champ de ſon travail. A cet effet, il a des deſſins très-arrêtés pour les *contours* & pour les places des lumières & des ombres, par-là il eſt aſſuré des formes en *calquant* ces deſſins avec une pointe de fer qui les imprime aiſément ſur le mortier frais, & la plus importante partie de l'art s'y trouve tracée.

Pour ne pas s'égarer dans le choix des tons de couleur, ſouvent ces deſſins ou cartons ſont lavés de la teinte que l'artiſte a déterminé d'employer dans ſes ouvrages; on en voit de préparés ainſi de la main de Raphaël; ils ſont à Londres, & on les a nommés cartons d'Hampton-cour, du lieu où ils étoient jadis dépoſés; on en voit auſſi de Jules Romain chez le Duc d'Orléans, &c.

Obſervons que ces deſſins ne ſont pas faits ſur ce qu'on entend en françois par du carton; car comment les calquer? Mais ſur de grands papiers. Ce mot de carton nous vient du *carton*

il s'enſuit que pour les copier avec fidélité, on eſt forcé de dégrader avec une exacte proportion les tons qui ſuivent ce premier blanc; Alors il eſt néceſſaire que les ombres du tableau ſoient plus foncées que celles du modèle; ſur-tout, ſi, depuis les plus grands clairs juſqu'aux bruns, on a proportionnellement ſuivi la diſtance qui s'eſt trouvée entre les pouvoirs de la paletto & les tons de l'objet copié.

Or, ſi le blanc de la *freſque* eſt infiniment plus clair que celui de l'huile, on obtiendra le même effet dans un ton moins brun. D'un autre côté, s'il eſt conſtant que les tons bruns que peut donner la *freſque* ſont beaucoup plus vigoureux que ceux de la détrempe, s'ils égalent même les bruns de la peinture à l'huile, il eſt certain que ſes moyens d'éclat & de vigueur ſont plus étendus que ceux de tous les genres de peinture. Ainſi dans les mains d'un artiſte coloriſte, qui connoît bien les couleurs de la peinture à *freſque*, elle eſt la plus ſuſceptible d'effet général, & plus capable qu'aucune autre maniere de donner aux corps la ſaillie la plus approchante de la réalité.

Si la peinture à *freſque* réunit en elle, à l'avantage qu'elle tire d'être vue de loin, les plus grands moyens de puiſſance dans les effets, & les plus belles parties de l'art, qui ne conviendra pas qu'elle ſeule doit ſervir à la décoration des endroits ſpacieux, ſoit extérieurs, ſoit intérieurs, qu'on voudra embellir des charmes de l'art de peindre?

On n'uſe pas de nos jours de la peinture à *freſque*: oſons en dire les raiſons. D'abord elle exige les plus grands talens; écoutons Vaſari dans le traité de la peinture, qui précède ſes vies: » Beaucoup de nos peintres, dit-il, ſe diſtinguent dans les ouvrages à l'huile & à détrempe qui venant enſuite à peindre à *freſque* ne réuſſiſſent plus, parceque, de toutes les manieres, c'eſt celle qui exige le plus de force, d'aſſurance, & de réſolution.... Si des hommes d'un ſiècle fécond en grands maîtres, avoient peine à exceller dans ce genre, que ſeroit-ce du nôtre? Mais nous n'exigerions pas les grands caractères de ſublimité & de ſtyle, auxquels on étoit accoutumé du tems de Vaſari. Nous ferions des *freſques* comme nous faiſons des tableaux a l'huile. Mais l'Italie à côté de Michel-Ange & des Zuccharo, n'a-t-elle pas eu auſſi des *freſques* des Cortonne, des Giordano, & des Franceſchini? Chez nous Lafoſſe Bon Boulogne, Perier en ont fait de très-eſtimables dont les artiſtes de nos jours pourroient bien approcher; ainſi paſſons à des cauſes plus réelles de l'abandon de ce genre. Elles naiſſent du peu de ſavoir des perſonnes qui occupent les artiſtes & des mœurs du ſiècle. Une idée plaiſante ou même licencieuſe: voilà les ſujets qui piquent l'eſprit; des couleurs crues, des effets de noir & d'ombre bien tranchans: voilà ce qui attaque l'œil; une peinture bien liſſe, ou reveillée par des touches légères: c'eſt à quoi ſe bornent la connoiſſance de nos acheteurs & ce qui les ſatisfait pleinement. Ils ne cherchent pas les parties ſavantes de l'art qu'il faudroit étudier pour les bien connoître. Ils ne les apperçoivent pas même où ils les rencontrent; & la *freſque* ne peut donner que ces grandes recherches; ſes couleurs ſont peu brillantes, & elle n'offre pas les charmes du pinceau; comment prétendroit-on au plaiſir d'en poſſéder?

A cette cauſe du peu de charmes que la *freſque* préſente aux eſprits ſuperficiels, ſe joint un préjugé des architectes contre les peintures dans l'architecture. Blondel l'a ſemé par des raiſonnemens ridicules: divers intérêts l'ont fait adopter, & de là la répugnance des conſtructeurs pour emploier la *freſque* dans les monumens dont ils ſont chargés. Il y a de fortes réponſes à faire aux ſophiſmes dont les architectes fortifient leur ſyſtême contre la peinture: nous les raſſemblerons dans l'article *Plafond*. (*Article de M.* ROBIN.)

FROID (adj.) Un ouvrage de l'art peut être *froid* de deſſin, de couleur, de touche, de compoſition, d'expreſſion. Le deſſin eſt *froid*, quand les lignes n'en ſont pas variées? la couleur eſt *froide* quand elle eſt foible & peu appellante; la touche eſt *froide*, quand elle eſt timide & peu prononcée; la compoſition eſt *froide*, quand elle manque de mouvement; l'expreſſion eſt *froide*, quand les figures ne ſemblent animées par aucune affection intérieure. Quelquefois la *froideur* eſt relative au ſujet. Quand le ſujet exige un mouvement impétueux, la compoſition eſt *froide*, ſi elle n'a que le même dégré de mouvement, qui conviendroit à un ſujet tranquille & qui lui donneroit toute la chaleur dont il eſt ſuſceptible. L'expreſſion eſt *froide*, ſi elle ne préſente qu'une paſſion modérée, quand le ſujet exige une paſſion violente.

L'artiſte ſage qui ne donne à ſes compoſitions, que le mouvement qu'elles doivent avoir, & à ſes perſonnages que le degré de paſſion qu'ils doivent éprouver, riſque d'être traité d'artiſte *froid* par ſes contemporains, & ſur-tout par ceux de ſes rivaux qui croyent avoir beaucoup de chaleur quand ils ne conſultent jamais la ſaine raiſon.

On a vu des artiſtes qui trouvoient l'antique *froid*, & qui auroient craint de ſe refroidir s'il avoient conſidéré un tableau de Raphael.

La véritable chaleur eſt une qualité de l'ame. L'artiſte ne ſera jamais *froid*, s'il voit, s'il ſent tout ce qu'il doit repréſenter. Mais ſouvent toute la chaleur d'un artiſte ne conſiſte que

dans ſa hardieſſe & dans l'habitude de ſa main. Ceux qu'il ſéduit le trouvent brûlant, parce-qu'il exprimo avec facilité les *froides* conception de ſon ame. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FRUIT (ſubſt. maſc.) Il eſt inutile d'employer ici ce mot pour exprimer le *fruit* qu'on retire de l'étudo, dans la peinture, ſi ce n'eſt pour dire qu'il n'eſt pas égal à celui qu'elle produit dans les ſciences abſtraites, & que le *fruit* ſe réduit à bien peu do choſes dans l'art, ſi l'on n'eſt pas doué par la nature des qualités propres aux arts d'invention.

Peindre des *fruits* eſt un genre qui n'eſt guère ſéparé de celui de peindre des fleurs ; mais il offre moins de difficultés. D'abord, les *fruits* ſont plus faciles à copier, parce qu'ils changent moins promptement de formes & quo le peintre a tout le tems de les bien imiter. D'un autre côté, ſi la richeſſe des couleurs, la douceur du duvet, ſont des beautés communes à ces diverſes & précieuſes productions de la nature ; les formes détaillées des fleurs, & ce qu'elles montrent de feuilles diaphanes, eſt une tâche qu'on n'a point à remplir en peignant des *fruits*.

Les fleurs demandent donc une touche légère & variée, une tranſparence de tons qui particuliriſe le talent du peintre de ce genre ; tandis que la pâte, la largeur & la fierté du pinceau avec lequel on rend le mieux les *fruits*, oſt un mérite commun à l'exécution d'un tableau d'hiſtoiro ; celui qui ſe deſtine à ce genre, profitera auſſi beaucoup de leur étude ; parcequ'il y acquerra les moyens do colorier avec fraîcheur & puiſſance, & qu'en particulier il ſaura exécuter des *fruits* dans tous les ſujets qui ſeront ſuſceptibles de cet agréable & brillant acceſſoire. (*Article de M.* ROBIN.)

F U

FUYANT (part. act. pris quelquefois ſubſtantivement, car on dit le *fuyant* d'un corps, les *fuyans* d'un tableau.) C'eſt un terme de l'art de peindre conſacré à la partie du clair-obſcur. Les perſonnes peu inſtruites l'employent ſouvent pour les mots *lointains*, dégradation de ton, de teinte, &c.

La partie *fuyante* d'un corps eſt celle qui échappe à l'œil, qu'il ne vois qu'en raccourci, avec laquello enfin les rayons viſuels forment up angle très-aigu.

Pour en rendre l'effet en peinture, il faut obſerver de ne jamais employer les plus grands clairs ni les plus grands bruns dans les tons qui doivent produire le *fuyant* d'un corps ; mais l'œil peu exercé, l'eſprit peu nourri des principes dos effets de la lumière, ſont facilement trompés par le ton du fond ſur lequel l'objet eſt détaché.

J'ai dit qu'on ne devoit jamais uſer des plus grands clairs, ni des plus grands bruns ſur les parties *fuyantes*. Voici une maniere ſimple de démontrer la juſteſſe do ce principe. Faites avec du papier très-blanc un rouleau, tenez-le perpendiculairement, & de manière qu'il reçoive le jour latéralement, par rapport au ſpectateur ; oppoſés à ce cylindre un fond brun. Dans cette poſition, l'œil peu exercé verra la forte lumière ſur le bord du rouleau du côté du jour : illuſion produite par le brun qui lui ſert de fond. Car ſi vous remplacez le fond brun par un fond blanc, expoſé à la grande lumière, il n'y aura perſonne qui ne voie alors que la partie *fuyante* du rouleau qui ſembloit très-claire, n'eſt qu'une demi teinte qui ſe détache en brun ſur le fond blanc éclairé, & le plus grand clair de ce rouleau ſe verra ſur la partie la plus proche de l'œil : par cette obſervation le ton réel do la partie *fuyante* ſera donné.

Il faudra agir en ſens contraire pour avoir celui d'un corps brun. Donnez lui pour fond un objet éclairé plus clair que lui, les parties *fuyantes* du coté même de la lumière paraîtront très-brunes : oppoſez à ce corps brun un fond plus brun que lui ; vous verrez alors que les parties *fuyantes* ne ſont pas les plus grands bruns ; mais que les noirs ſe trouvent dans la partie de l'ombre la plus oppoſée aux rayons lumineux.

Ce principe eſt appliquable à tous les *fuyans* des corps ronds, ſoit qu'il ſoient compoſés de pluſieurs petites parties comme une grappe de raiſin, les maſſes feuillées d'un arbre, ou que ce ſoit un corps qui ne ſoit pas diviſé, comme une colonne ou tout autre corps ſolide dont on appercevra pluſieurs faces. (*Article de M.* ROBIN.)

FUMÉE (ſubſt. fem.) Cette vapeur mérite l'attention du peintre. Elle a fourni à Léonard de Vinci un chapitre dont nous allons profiter.

Les milieux des tourbillons de *fumée* en ſont les parties les plus obſcures : ils s'éclairciſſent & prennent de la tranſparenco en approchant do leurs extrêmités ; ces extrêmités elles-mêmes ſe perdent & ſe confondent avec les objets qui leur ſervent de fond.

Puiſque la *fumée* ſe termine imperceptiblement, les ombres qu'elle porte ne ſeront pas elles mêmes terminées, & leurs bornes ſeront indéciſes : elles le ſeront d'autant plus, qu'elles ſeront plus éloignées de la *fumée* qui les cauſe ; elles paroîtront légères, vollgeantes & tourbillonnantes comme elle. A peine la *fumée* changera-t-elle l'apparence des objets qui ſeront

derrière ſes extrêmités; elle cachera d'autant moins les corps devant leſquels elle eſt interpoſée, qu'elle ſera plus éloignée de l'œil du ſpectateur; elles les cachera d'autant moins qu'elle ſera plus élevée, parcequ'elle ſe diſſipe & devient moins denſe à meſure qu'elle s'élève.

La *fumée* indique à la fois la force & la direction du vent. Si le vent eſt doux, elle s'élève à une certaine hauteur en ſuivant une direction perpendiculaire avant de prendre celle du vent, & elle conſerve d'autant plus longtems cette direction perpendiculaire, que le vent a moins de force. C'eſt qu'elle eſt pouſſée par le feu qui tend à s'élever perpendiculairement, & elle ne perd cette impulſion qu'au moment où la force du vent l'emporte ſur celle du feu qui la lui a donnée.

Si le vent eſt violent, la *fumée* eſt chaſſée par lui dès ſon origine, & prend en naiſſant la direction qu'il lui imprime; s'il eſt d'une grande impétuoſité, & qu'il vienne de haut, il pèſe ſur la *fumée*, & la force à deſcendre dès le premier inſtant de ſa naiſſance. La marche des nuages, la courbure de la tête des arbres, les cheveux des figures, les plis de leurs draperies, l'agitation des eaux, doivent s'accorder avec ces indications.

Les fumées, les accidens variés qu'y cauſe l'agitation de l'air, les ombres qu'elles portent, peuvent fournir des effets de clair-obſcur très-piquans : elles peuvent auſſi procurer au peintre par leurs différens tons, de beaux effets de couleur propre : car elles n'ont pas une couleur déterminée; elles en changent ſuivant les ſubſtances qui alimentent le feu, & ſuivant la quantité & la qualité de la flamme. La *fumée* des grands incendies, celle des ſubſtances légères & faciles à s'enflammer, telle que la paille, eſt colorée par le feu juſqu'à une grande hauteur : mais la *fumée* de ces derniers corps eſt légère; celle des grands embraſemens eſt épaiſſe, & colorée de tous les tons que prêtent à la flamme les ſubſtances hétérogènes dont elle ſe nourrit. (*Article de M.* LEVESQUE.)

mais un raſſemblage, une ſuite de tableaux, qui, indépendamment des convenances particulières auxquelles ils ſeroient aſtreints, auroient encore entr'eux des rapports ſuivis d'action & d'intérêt, offriroit ſans doute une reſſemblance aſſez ſenſible avec les Poëmes dont je viens de parler.

On peut donc avancer que les *galeries*, décorées par de célèbres artiſtes, capables non-ſeulement d'embraſſer avec génie une ſeule compoſition ; mais l'enſemble d'un nombre de compoſitions relatives les unes aux autres & diviſées, non en pluſieurs livres, mais en un certain nombre de repréſentations, peuvent être regardées comme les poëmes de la peinture.

Deſpréaux, ce légiſlateur, non-ſeulement des Poëtes, mais de la raiſon & du goût de tous les tems & de tous les arts, dit qu'une compoſition de ce genre

N'eſt pas de ces travaux qu'un caprice produit;
Il veut du temps, des ſoins.....

Il veut, oſerois-je ajouter plus que tout cela, un génie ſupérieur. Auſſi ne poſſedons-nous qu'un bien petit nombre de beaux Poemes & ne connoiſſons-nous qu'un moindre nombre encore de Poëmes pittoreſques ; & qui ſait, ſi on examinoit ceux qui ſont célèbres avec la même ſévérité qu'on a employée pour apprécier les Iliade, les Æneïde; qui ſait, ſi l'on faiſoit un peu moins d'attention aux beautés purement pittoreſques des *galeries* connues, (je n'en excepte pas celle de Rubens,) ſi l'on n'en viendroit pas à deſirer ce que nous croyons poſſéder ?

Quelle machine en effet à concevoir, à diſpoſer graduellement, à exécuter, à animer, qu'un poëme pittoreſque, tel qu'on peut au moins s'en faire l'idée! Ce ſeroit à des ouvrages de ce genre qu'on reconnoîtroit véritablement ce caractére divin, attribué aux chefs-d'œuvre des grands genres, dans tous les tems & parmi tous les hommes éclairés.

Mais pour revenir à l'art ſeul de la peinture, je crois que le plus puiſſant moyen de le ſoutenir, eſt de propoſer des ouvrages des plus grands genres, & de n'en laiſſer jamais manquer les artiſtes, qui, avec des talens déjà diſtingués, ſont dans cet âge où le deſir de la gloire éleve l'ame & le courage aux plus hautes entrepriſes.

Relativement à l'art que je traite, je compterois ſur ſon exiſtence ſoutenue & ſur des progrès, s'il y avoit toujours un certain nombre de ces grands ouvrages projettés. Qu'on n'objecte pas les frais; ils ſeroient compenſés par la gloire nationale. Les moyens? On en trouveroit en engageant les grands établiſſemens, les ordres riches, lorſqu'on leur accorde des graces, les municipalités, à porter plutôt à des ouvrages de cette eſpèce qu'à des magnificences paſſagères, ces ſommes dont l'emploi précaire ne laiſſe aucun ſouvenir. Que ces ateliers s'établiſſent, ſoit dans la capitale, ſoit dans les provinces; les jeunes artiſtes s'empreſſeront de ſolliciter pour en être les chefs. Ils s'en occuperont en arrivant de Rome, dix ans, s'il le faut, & ſeront, pendant ce tems au moins, à l'abri de l'influence des mœurs pernicieuſes, & du goût, ſouvent égaré, de la capitale. Ils formeront & avanceront des élèves, en raiſon des ſecours dont ils auront beſoin, & ſi, ſur dix de ces grands ouvrages, entrepris dans des *galeries*, dans des réfectoires, dans des ſalles d'hôtels-de-ville & de tribunaux, dans des bibliothèques & des égliſes dont les plafonds & les dômes nuds reclament contre la négligence qui les abandonne, un ſeul eſt un ouvrage fait pour reſter célebre, les frais employés aux autres ne ſeront pas perdus : car, ſi les artiſtes, chefs de ces travaux, y perdent de leur gloire, il ſe trouvera entre leurs élèves quelque génie ignoré qui réparera un jour les torts de ſon maître.

Ces idées, que je crois infiniment importantes pour la peinture, exigeroient encore des détails que je dois me refuſer ici; mais pour me réduire à quelques obſervations moins vaſtes, ſi les deſcendans des maiſons illuſtres, auxquels leurs chefs ont tranſmis des honneurs héréditaires, ſe ſont quelquefois permis le faſte glorieux & utile de faire repréſenter dans des *galeries* les faits hiſtoriques de leurs ancêtres, pourquoi les particuliers même, lorſqu'ils croyent pouvoir ſe permettre des ſomptuoſités qui bleſſent, ne feroient-ils pas repréſenter dans leurs *galeries* des actions vertueuſes & des poemes qui pour être moins héroïques, n'en ſeroient peut-être que plus attachans? Serions-nous moins ſenſibles à voir les tableaux d'une ſuite d'actions particulières de juſtice, de bonté, de généroſité, que celles que ſont entreprendre la gloire, la valeur & l'ambition, quelque nobles que puiſſent être ces motifs? » Mais, dira-t-on, le ſens de ces » actions vertueuſes & ignorées ſeroit difficile » à faire entendre « Eh bien ! des inſcriptions ſimples feroient l'expoſition & on liroit ici : *les reſſentimens étouffés ;* là, *l'amitié éprouvée, le courage dans l'adverſité, l'innocence & la vertu récompenſée &c.*

N'eſt-il pas poſſible de lier à un ſujet les repréſentations d'un nombre encore plus reſtreint de tableaux qui orneroient un appartement, un cabinet même? Mais notre goût régnant & les décorations employées dans les nouveaux édifices qui ſe conſtruiſent & ſe multiplient avec une ſorte de délire, s'oppoſent phyſiquement à tout ce que la raiſon & l'intérêt des

arts pourroient inſpirer à ce ſujet & l'on eſt réduit aux déſirs & aux regrets.

L'uſage des *galeries* eſt auſſi deſtiné, comme je l'ai indiqué au commencement de cet article, à raſſembler des tableaux de différentes écoles anciennes & moderoes, de toutes ſortes de genres & de formes, & à y joindre des objets précieux, tels que des ſculptures, des vaſes, des meubles recherchés. Le but de la plupart de ceux qui font ces collections, eſt de ſe diſtinguer par le goût, par l'opulence & par l'avantage de poſſéder ce que d'autres ne poſſédent pas. C'eſt trop ſouvent une ſorte de vanité, réellement puérile, qui préſide à leur choix & à leur arrangement; mais, par une ſorte de punition, ces *galeries*, ſouvent mal aſſorties & ſurchargées, affichent l'ignorance de leurs maîtres, & traveſtiſſent ce qu'ils appellent faſtueuſement leurs *galeries*, en magazins de marchands. Il eſt vrai que ceux-ci, chargés par néceſſité, du ſoin de former ces collections, doivent être portés à en conformer les diſpoſitions à celles qui leur ſont plus familières.

Je ne dirai plus qu'un mot ſur ces *galeries*; mais je le crois important pour les amateurs qui s'en occupent, par quelque intérêt que ce ſoit. C'eſt qu'il eſt indiſpenſablement néceſſaire, s'ils eo veulent tirer le plus grand avantage, de les éclairer en tirant les jours d'enhaut & d'aſſortir les tableaux, de manière qu'ils ne ſe nuiſent par les uns aux autres par des oppoſitions de geore, de manière & ſurtout de couleurs.

Quant ao premier objet, l'importance m'en paroît inconteſtable & prouvée par la différence ſenſible que produit & ſur les tableaux & ſur les yeux de ceux qui les regardent, le point d'où l'on tire la lumière qui les éclaire. Je ne chercherai pas à prouver ce qui peut ſe démontrer ſi facilement, & je renvoye au même juge, c'eſt à dire à l'expérience, la ſeconde obſervation, d'autant qu'il n'eſt que trop évident que les objets, quel qu'ils ſoient, peuvent perdre par la comparaiſon, & que, pour les faire briller autant qu'il eſt poſſible, & mettre dans tout ſon jour le mérite qui leur eſt propre, il ne faut pas les expoſer à des comparaiſons trop déſavantageuſes. (*Article de M.* WATELET.)

G E

GÊNE (ſubſt. fem.) La *gêne* eſt l'oppoſé de la *liberté*.

Rien, dans le *faire* ne doit ſentir la *gêne*. Le ſpectateur ſent redoubler ſes plaiſirs, quaod il voit que ce qui eſt difficile eſt fait avec facilité. Il a même ſouvent l'injuſtice de refuſer ſon approbation à ce qui eſt bien fait, s'il n'eſt pas fait avec aiſance. Mais c'eſt par la ſcience & la pratique, & non par l'audace, que l'artiſte doit ſe mettre au-deſſus de la *gêne*.

On peut excuſer les amateurs s'ils refuſent leurs ſuffrages à ce qui ne ſent pas la facilité, car la *gêne* qu'éprouve l'artiſte indique qu'il oe ſait pas aſſez ce qu'il eſt obligé de bien ſavoir. S'il a une profonde connoiſſance des formes, il mettra de l'aiſance dans ſon deſſin; s'il a une grande habitude de peindre, il aura un pinceau facile; s'il poſſède bien la théorie des effets, il ne ſera pas *gêné* pour les rendre.

L'air de facilité peut accompagner l'ignorance, parce qu'elle marche témérairement ſans connoître même les dangers. Elle n'en ſait pas aſſez, pour ſavoir que quelque choſe peut être difficile à faire. La *gêne* peut accompagner la demi-ſcience, parceque l'artiſte ſent à-peu-près ce qu'il faudroit faire, & qu'il n'a pas aſſez de théorie ou de pratique pour l'exécuter.

La *gêne* que l'on remarque dans les ouvrages de quelques uns des plus grands maîtres ne pourroit ſervir aujourd'hui d'excuſe à ceux qui manqueroieot de facilité. Ces grands maîtres avoient au moins la plus grande facilité de deſſin. Mais la maoœuvre étoit encore naiſſante: on la chercholt plutôt qu'on ne la poſſédoit. On n'avoit eocore des exemples de rien, il falloit tout découvrir, & il étoit impoſſible que le même homme trouvât toutes les différentes ſortes de *faire*, propres à rendre tous les objets différens qu'offre la nature. Mais aujourd'hui, tout eſt inventé, on a des exemples multipliés de tout; une foule de maîtres s'eſt diſtinguée par les ſeules parties qui conſtituent la manœuvre de l'art, & l'on ne doit plus éprouver, dans des opérations tant de fois pratiquées, la *gêne* où ſe trouvoient les inventeurs.

Mais permettons, s'il le faut, à quelques artiſtes d'avoir dans la manœuvre de l'art, la même *gêne* que les contemporains de Raphaël; nous aurons le droit alors d'exiger d'eux qu'ils aient auſſi la même ſcience dans les parties qui diſtinguent ces grands maîtres.

On peut, ſans trop de rigueur, exiger au moins la médiocrité de toutes les parties, dans ceux qui n'en poſſèdent ſupérieurement aucuoe. (*Article de M.* LEPESQUE.)

GÉNIE (ſubſt. maſc.) Que de définitions du *génie* qui ne ſont le plus ſouvent qu'ingénieuſes! Mais comment en préſenter une digne des idées que ce mot offre à l'eſprit?

La définition eſt un chef-d'œuvre d'intelligence, de juſteſſe d'eſprit & de connoiſſances méditées.

L'intelligence pour parvenir à la juſteſſe & y employer les connoiſſances acquiſes & méditées, doit procéder méthodiquement, & le *genie* au contraire ſemble être le mou-

vement d'une âme chaude, rapide, élevée, quelque fois même exaltée, qui ne marche point en comptant ſes pas, mais qui s'élance & qui vole.

Si le génie montre de l'ordre dans ſes productions, cet ordre eſt l'effet de ſa nature particulière, ou d'études, dont il ne ſe rend pas compte au moment où il les applique le plus heureuſement. Il brille comme la lumière qui ne donne aucun indice de ce qui la produit.

C'eſt ſans doute à cauſe de l'indéciſion du ſens de ce mot, qu'il eſt ſi ſouvent employé dans la langue; car on peut obſerver que ce ſont les expreſſions qu'on auroit plus de peine à bien définir, dont on ſe ſert davantage. C'eſt qu'on croit d'après l'idée vague qu'on en a, pouvoir les appliquer à un nombre infini de conceptions également indéterminées qui ſe préſentent à nous ſans ceſſe, principalement dans la converſation.

Mais c'eſt ſur-tout lorſqu'on parle des arts & des talens qu'on prodigue plus libéralement le mot *génie*.

Un jeune Auteur compoſe-t-il des vers avec facilité? L'eſprit ſe fait-il appercevoir dans ſes productions précoces? Y remarque-t-on de la fineſſe? S'éloigne-t-elle même du naturel & de la ſimplicité? On aſſigne à ce jeune auteur le don du *génie* de la Poëſie. Quelquefois pour être placé parmi les hommes de *génie*, il ſuffit, au poëte de ſavoir lire d'une manière ſéduiſante ſes vers barbares: mais ce grand homme éphémère, meurt à l'inſtant même où ſes ouvrages paroiſſent au grand jour, & le ſilence de ceux qui lui ont décerné la couronne du *génie* ſe confond avec le ſilence public.

De même un artiſte montre-t-il quelques heureuſes diſpoſitions? Fait-il même avant de ſavoir deſſiner des croquis où le feu de la première jeuneſſe ſe montre? (Et s'il étoit froid à cet âge; que ſeroit-il?) On s'écrie qu'il a un talent marqué, & qu'il eſt né peintre. Un ſculpteur, un muſicien compoſiteur, un architecte, ſont ainſi proclamés ſur des eſſais, comme grands hommes futurs. On a un plaiſir, trop ſouvent malin, de prédire des ſuccès qu'on oppoſe d'avance à des talens dont la célébrité importune. On laiſſe à l'envie qui ne meurt pas, le ſoin de diſputer lorſqu'il en ſera tems à ces nouveaux athletes, les lauriers dont on les couronne.

Ce manège de la foibleſſe humaine eſt peut-être plus fréquent & plus ſenſible chez une nation vive, même légère, que parmi celles qui ſont moins changeantes dans leurs affections; mais il ne met que plus d'obſtacles aux progrès, & n'offre que plus de danger à ceux qui ſe conſacrent aux arts.

En effet, ſi l'on enivre les jeunes talens, ils s'endorment ou s'énervent avant l'âge de leur véritable force.

D'une autre part, lorſque l'on s'arme contre le petit nombre des hommes qui annoncent du *génie*, on cauſe à leurs ames des peines dont l'amertume en altère ſouvent le germe.

C'eſt la foule des talens avortés qui s'élève ſurtout contre ceux qui atteignent les grandes proportions; & le public qui deſire ſi ardemment les beaux ouvrages des arts, ne ſemble cependant accorder qu'à regret un prix à des chefs-d'œuvre dont, par cette injuſte ſévérité, il paroîtroit vouloir ſe priver contre ſon propre intérêt.

Quant à cette injuſtice, il reſte au moins à ceux qui l'éprouvent un appel à la poſtérité, & pour conſolation, un ſentiment intérieur de leur mérite, qu'il ne faut pas confondre avec la ſotte préſomption. Qu'on le nomme, ſi l'on veut, noble orgueil; mais il n'eſt pas plus blâmable dans les hommes de *génie*, que la conſcience de la vertu dans ceux qui en ſont doués.

Au reſte le plus grand danger des louanges anticipées eſt pour les jeunes talens; car s'ils ſont profondément attaqués par le poiſon des louanges prématurées dont l'effet pernicieux eſt preſque inévitable, ils ſuccombent tôt ou tard, comme je l'ai dit, ou tant qu'ils exiſtent, ils conſervent des marques ſenſibles du mal dont ils ont été frappés.

Faut-il donc retenir un ſentiment dont on peut-être affecté de bonne foi, & refuſer de donner des encouragemens par leſquels on penſe ſincèrement aider aux ſuccès des jeunes talens? Oui ſans doute l'on devroit s'y refuſer ſouvent, ou du moins s'impoſer une circonſpection utile, ſurtout lorſqu'on ne s'eſt pas rendu compte de ce qui peut donner du fondement aux eſpérances d'un véritable talent & diſtinguer de l'éclat d'un feu paſſager les étincelles du véritable *génie*.

Liberté, hardieſſe, nouveauté; voilà aſſez ordinairement les caractères qui nous trompent; car ces ſignes n'annoncent pas toujours le *génie*, quoiqu'on ne puiſſe diſconvenir, qu'il eſt plus fréquemment déſigné par ces lignes caractériſtiques de l'eſprit, que par ceux qui montrent l'aſſerviſſement aux opinions, la timidité dans la marche & le penchant à l'imitation.

Le *génie* dans la peinture (car il faut ſe fixer principalement à l'objet de cet ouvrage) trouve pluſieurs moyens de ſe produire; & le phœnix des artiſtes ſeroit celui qui les mettroit tous en uſage avec un égal ſuccès.

Mais ſi cette univerſalité de perfections n'eſt pas abſolument néceſſaire pour obtenir le titre d'homme de *génie*, il eſt cependant des parties qui appartenant de plus près aux facultés ſpirituelles de l'âme, donnent plus de droits à l'obtenir.

Les parties qui inſpirent une égale conſidé-

Digitized by Google

parties & que le concours de ces parties eſſentielles, lorſque le *génie* les employe heureuſement, donne les moyens les plus uſités d'apprécier les rangs & le vrai mérite dans les arts.

C'eſt pour parvenir à cette appréciation que de Piles avoit ingénieuſement propoſé une ſorte de balance dans laquelle, évaluant pour ainſi dire le poids de chaque partie de l'art, il penſoit que l'on pouvoit pour chaque peintre former un réſultat de ſon mérite.

Mais on ſent combien ces réſultats deviennent vagues, & combien cette balance, dans les différentes mains qui en feroient uſage, ſeroit fautive.

En effet, que dans un ſujet parfaitement ordonné, deſſiné avec pureté, colorié avec force, les réminiſcences ſoient ou cachées ou difficiles à découvrir, l'évaluation du mérite de l'originalité ne ſera pas juſte. Que les ſujets ſoient ſimples, faciles à compoſer & à ordonner, ou qu'ils ſoient tels qu'on les voit dans les grandes machines, l'évaluation du talent de compoſer peut-elle être la même?

Il n'eſt donc, à vrai dire, que l'homme de *génie* qui puiſſe véritablement apprécier le *génie*. C'eſt au ſeul tribunal de ſes pairs qu'il peut être jugé; mais ſon influence ſe fait ſentir à tout le monde, comme tout le monde eſt frappé de celle de la chaleur athmoſphérique, dont les ſavans phyſiciens apprécient l'intenſité.

Pour vous, jeunes artiſtes, ſoyez avertis qu'à votre âge il eſt une effervescence de l'âme & un épanouiſſement (ſi l'on peut parler ainſi) des facultés intellectuelles que trop aiſément & trop ordinairement on prend pour les étincelles du *génie*.

Vous ſentez-vous échauffés par les ardeurs de votre imagination, par l'accélération de vos eſprits prompts à ſe mouvoir, par l'exemple, par l'émulation, par quelque deſir ſouvent étranger à ce qui vous occupe; vous croyez voler aux ſuccès, & la gloire ſemble venir au-devant de vous; mais trop ſouvent cette effervescence paſſée, le *génie* a diſparu.

Dès que le méchaniſme de l'art vous oppoſe des difficultés, vous redevenez froids, ou le dépit chagrin amortit votre ardeur. Ce n'eſt pas de *génie* que vous êtes doués, mais ſeulement du deſir d'en avoir, & malheureuſement ce deſir ne le donne pas.

Mais ſi, par une application ſoutenue, par le deſir des ſuccès, vous acquérez les pratiques & les connoiſſances indiſpenſables; ſi vous ne vous rebutez pas des études difficiles; j'augurerai mieux de votre talent & j'eſpererai qu'il ſera vivifié par le *génie*. Je penſerai qu'il vous ſourient en ſecret, qu'il vous ordonne de lui applanir la route, qu'il vous dit tout bas: rompez mes chaînes & je volerai.

En effet, comment eſpérez-vous que le *génie* puiſſe même ſeulement marcher dans la carrière que vous lui voulez faire parcourir d'un vol, ſi lorſqu'il vous inſpirera l'expreſſion, votre main ignore quels reſſorts la rendent viſible? Comment eſpérez-vous qu'il faſſe agir, parler vos figures, ſi vous avez tant de peine à les conſtruire, que le *génie* ennuié s'échappe & diſparoiſſe pour ſeconder ceux qui lui fourniſſent des moyens auſſi prompts que ſes volontés?

Le *génie* eſt pour les artiſtes difficiles, lents & peu sûrs du méchaniſme & de la pratique de leur art, comme ces démons qui, paroiſſant pour obéir aux évocations d'un enchanteur mal habile, le mépriſent & le fuient, lorſqu'ils le voyent héſiter & balbutier les ordres qu'il veut leur donner.

Cependant il faut convenir que parmi les jeunes diſciples de l'art dont je traite, s'il eſt des *génies* précoces (& ce ſont les plus incertains,) il en eſt de lents & de tardifs, dont les fruits plus durables & moins corruptibles ne ſe ſont pas annoncés par des fleurs prématurées.

Ne vous enorgueilliſſez donc pas de quelques croquis, de quelques eſquiſſes dans leſquelles vous montrez du ſens & de l'eſprit. Si l'on vous loue, meffiez-vous d'un encens léger, mais qui enivre; ſi vos maîtres plus ſévères vous blâment ou paroiſſent peu touchés de ces bluettes de *génie*, ne penſez pas que ce ſoit par une affectation pédanteſque. Ils vous trahiroient ſi, dans vos premières études, ils ne donnoient pas la préférence abſolue au méchaniſme ſur les parties ſpirituelles de l'art. Celles-ci ſont les premières ſans doute dans l'ordre du mérite, & cependant elles ne doivent s'offrir que les dernières dans l'ordre des études. Si la nature vous les a données, elles ne vous les ôtera pas; mais ſi vous n'acquérez pas les autres qui ne ſont pas un don, vous ne les aurez jamais.

Il eſt donc indiſpenſable que vous ſachiez parfaitement deſſiner pour bien exprimer. Le deſſin eſt une langue; plus vous la ſaurez, plus vous parlerez avec grace, avec force, avec *génie*. Il eſt vrai que quelques hommes rares ont été doués dans les arts d'une telle abondance de *génie* qu'ils ont été diſtingués ſans avoir les qualités que je fais regarder comme indiſpenſables. Ces exceptions ne détruiſent pas le principe, & ſi ces hommes avoient pu acquérir ce qui leur a manqué, ils l'auroient emporté ſur tous les autres.

Au reſte cet objet d'étude dépend quelquefois des maîtres: il y a un *génie* de l'inſtruction comme un *génie* particulier pour chaque choſe, & celui dont je parle eſt infiniment rare.

Il conſiſte à conformer les conſeils & la marche des études, au caractère, à l'âge, au

Digitized by Google

tempérament moral & physique de ceux que l'on instruit.

C'est-là le seul système raisonnable d'éducation : on n'en peut pas plus faire d'universels, qu'on ne peut faire un médicament qui guérisse toutes les maladies. Les seuls charlatans se vantent d'avoir surmonté cette impossibilité; les hommes instruits & sincères avouent que ce *génie* de l'instruction est presque impossible à trouver ; mais il faut observer que malheureusement les hommes de *génie* qui seroient les plus propres à démêler & à guider celui des jeunes élèves, dédaignent trop souvent cette occupation qu'ils regardent comme pénible ou peu glorieuse, & qui est cependant, relativement à l'humanité, la plus noble des fonctions. (*Article de M.* WATELET.)

GÉNIE. Ce mot est emprunté des latins ; mais ils ne paroissent pas l'avoir limité au sens que nous lui donnons aujourd'hui. Tantôt ils entendoient par ce mot les qualités naturelles des personnes ou des choses dont ils parloient ; *ingenium soli*, la qualité du sol ; *ingenio suo vivere*, suivre son caractère, vivre à sa fantaisie. Tantôt ils le prenoient pour ce que nous entendons en général par le mot *esprit* ; & comme nous disons un esprit vif, subtil, louche, épais, foible, indocile, les latins disoient *ingenium acre*, *acutum*, *ambiguum*, *contusum*, *imbecillum*, *indocile*.

Notre langue, dans l'acception commune, ne s'écarte point de la latine; on dit, suivre son *génie* ; on prend même, comme les latins, le *génie* en mauvaise part, & l'on dit un *génie* pesant.

Mais il s'agit ici du mot *génie*, tel qu'il s'emploie dans la langue technique des lettres & des arts, & l'acception en est si peu déterminée, que le plus souvent ceux qui l'employent sont loin de s'entendre eux-mêmes.

Cependant, quelle que soit cette acception, le *génie* ne sera toujours qu'une ou plusieurs qualités de l'esprit ; mais comme, dans l'usage ordinaire, on a trop souvent réduit le mot *esprit* à signifier ce qu'on entend par *bel-esprit*, esprit vif, fin, brillant, on a imaginé d'exprimer par le mot *génie*, les qualités supérieures de l'esprit, celles qui témoignent plus sa grandeur, que son éclat & sa subtilité.

Ainsi quand l'esprit se manifeste dans les ouvrages de littérature par de grandes idées, dans la politique par de grands desseins, dans l'art militaire par de grandes opérations ; il sembleroit pouvoir mériter le nom de *génie*.

Cette définition sera peu contestée pour ce qui concerne l'art de la guerre & la politique ; mais il n'en est pas de même quand il est question de littérature. Les lettrés, nation jalouse & pointilleuse, employent toutes les ressources de leur esprit pour refuser la palme du *génie* à ceux d'entre eux qui pourroient y prétendre ; souvent ils ne l'accordent pas même à ceux qui ont eu les plus grands succès dans les genres les plus élevés, ou du moins ils la réservent pour la déposer sur leurs tombeaux.

Il disent bien que tel auteur a ou n'a pas de *génie* ; mais ils ne definissent jamais en quoi le *génie* consiste.

Cependant, en rassemblant les jugemens qu'on entend porter chaque jour, quoiqu'ils ne soient presque jamais motivés, on peut inférer qu'on accorde assez généralement le nom de *génie* à trois qualités de l'esprit, qui peuvent en effet être regardées comme les plus éminentes.

La première est cette qualité par laquelle l'esprit se représente si fortement toutes les images qui l'occupent, qu'elles lui sont réellement présentes, & que les peignant par la parole, il les rend présentes aux lecteurs ou aux auditeurs.

La seconde est cette sensibilité exquise par laquelle un écrivain est agité de tous les sentimens que peut inspirer son sujet, trouve sans la chercher, leur véritable expression, & par elle, les fait passer dans toutes les ames capables de sentir.

La troisième est une vue à la fois étendue & profonde, par laquelle un écrivain, apperçoit d'un coup d'œil les rapports de causes & d'effets qui lient entr'eux des objets que des esprits moins pénétrans & moins vastes n'appercevroient que séparés, généralise ce que le commun des hommes ne voit qu'en détail, & trouve une chaîne commune à ce qui semble le plus divisé.

L'imagination, la sensibilité, la profondeur, telles que nous venons de les définir, constituent donc le *génie*. Même séparées, mais portées à un haut dégré, elles peuvent mériter ce nom ; réunies, elles forment le *génie* le plus heureux. Le travail ne peut les acquérir, le talent ne peut les imiter, l'esprit même, s'il ne possède pas ces qualités, n'a pas de ressource pour y suppléer.

Elles s'accordent parfaitement avec l'étymologie du mot *génie* (*ingenium*); elles sont nées en l'homme, elles sont nées avec lui, (*ingenitæ*, *ingenium*), & c'est ce que le mot de *génie* signifie dans son origine.

Si cette idée est juste, elle nous fera découvrir en quoi consiste le *génie* dans les arts de peinture & de sculpture.

Si l'artiste se représente aussi vivement à l'imagination la scène qu'il veut traiter que si elle se passoit sous ses yeux, sa composition sera vivante, comme sont censés l'être les personnages qui contribuent au sujet. Si, doué d'une exquise sensibilité, il partage tous les sentimens dont ces mêmes personnages doivent être animés, il leur en communiquera la véritable expression. S'il a cette vue profonde qui d'un coup d'œil embrasse un grand nombre d'objets

Digitized by Google

& les enchaîne entre eux par les liens de leurs rapports, il unira par cette chaîne toutes les parties de ſa compoſition & les fera contribuer à l'expreſſion générale.

C'eſt donc l'expreſſion qui conſtitue le *génie* dans les arts, & c'eſt ce que Mengs ſemble avoir ſenti, lorſqu'il a fait conſiſter dans l'expreſſion la partie qu'on nomme *invention*.

En effet, ſi l'invention eſt la première partie de l'art, ſi c'eſt elle qui procure à l'artiſte la palme du *génie* & celle de l'immortalité, doit-on donner ce nom au talent de multiplier des figures, de les agencer d'une manière agréable à l'œil, de les diſtribuer en grouppes qui préſentent une belle ſcène d'apparat; talent qui n'eſt pas mépriſable ſans doute, mais qui ne ſuppoſe pas, dans ceux qui le poſsèdent, des qualités de l'eſprit aſſez rares pour mériter les noms d'invention & de *génie*?

Il y aura du *génie* dans le deſſin, quand le deſſin ſera très-expreſſif. Si cela n'étoit pas, comment pourroit-on, dans une ſeule ſtatue, reconnoître le *génie* de l'artiſte? Mais un deſſin, ou ſi l'on veut une ſtatue qui, peu expreſſive, ſera d'ailleurs correcte & pure, témoignera un grand talent & non du *génie*.

Il y a du *génie* dans le clair-obſcur, quand il eſt tellement adapté à l'expreſſion générale, qu'il contribue à la fortifier & qu'il en forme le complément. Le déluge du Pouſſin eſt un tableau de *génie*, & le clair obſcur de ce tableau fait une partie capitale du *génie* qu'on y admire.

Mais des effets piquans de clair-obſcur peuvent-être le produit de l'obſervation, & ne ſuffiſent pas pour ſuppoſer le *génie*. Accorderons-nous le *génie* à un peintre hollandois, pour avoir repreſenté des effets qu'il aura cent fois obſervés dans un laboratoire obſcur, éclairé par le feu d'une forge?

L'art de draper ſera une opération du *génie*, quand les draperies contribueront elles-mêmes à l'expreſſion, comme nous l'avons obſervé de celles de Raphaël à l'article DRAPER. Enfin le *génie* aura ſon influence juſques ſur les moindres acceſſoires. Mais la compoſition, le deſſin, le clair-obſcur, la couleur n'appartiennent au *génie*, qu'autant qu'il s'en empare pour les faire concourir à l'expreſſion.

M. Reynolds ſemble avoir confondu le *génie* avec le talent. » Le *génie*, dit-il, quelque » définition qu'on en donne, eſt dans l'art un » produit de l'imitation. Ce n'eſt qu'à force » d'imiter qu'on peut produire des inventions » variées & originales.

» C'eſt à tort qu'on regarde le *génie* comme » une faculté qui va au-de là de l'art, qu'aucune » méthode ne peut enſeigner, qu'aucune induſ» trie ne peut faire acquérir.

» L'idée du *génie* n'eſt pas une idée fixe, in» variable, déterminée. Elle change avec les lumiè» res des nations. Ce qui a mérité le nom de *génie* » dans un tems, ne l'obtient plus dans un autre. » Dans l'enfance de l'art, un objet repréſenté » par un ſeule couleur étoit une production du » *génie*. Quand on ſe fut apperçu que l'art de » repréſenter des objets par la voie du deſſin » ſe peut enſeigner, & eſt ſoumis à des pré» ceptes, on fit une autre application du mot » *génie*, & on l'attribua aux ouvrages de ceux » qui furent joindre un caractère particulier à » l'ouvrage repréſenté, qui eurent de l'expreſ» ſion, de la grace, de la grandeur, enfin de » ces qualités, de ces beautés, dont on ne pouvoit » donner encore des règles claires & préciſes.

» Mais nous ſavons à préſent que le talent » de rendre la beauté des formes, d'exprimer » la paſſion, de bien compoſer, de donner un » air de grandeur à un ouvrage, dépend en » grande partie des règles. Qu'on applique, » ſi l'on veut, le nom de *génie* à ce talent; » c'eſt ce qu'on ne refuſera pas, pourvu qu'on » veuille convenir que ce talent n'eſt pas l'ef» fet d'une inſpiration, mais d'une étude at» tentive & bien digerée & d'une longue ex» périence.

» Voudra-t-on réſerver le titre de *génie* au » premier qui a ſu de lui-même trouver & » réunir toutes ces qualités? Mais quel eſt-il » ce premier? il n'exiſta jamais. Un artiſte a » beaucoup travaillé pour acquérir une de ces » qualités, ſes leçons & ſon exemple en ont » rendu la pratique facile à un autre qui l'a » ſurpaſſé, & qui lui-même, à force de tra» vaux, eſt parvenu aux élémens d'une qua» lité encore inconnue que d'autres enſuite ont » perfectionnée. C'eſt ainſi que s'eſt perfec» tionné l'art par les efforts ſucceſſifs d'une lon» gue ſuite d'artiſtes.

» Mais qui oſera dire que l'art ſoit aujour» d'hui parvenu à ſon terme? Il ne l'eſt pas » ſans doute; ce qu'on appelle *génie* trouvera » encore à s'étendre, & l'homme vraiment né » pour l'art, ne manquera pas de chemins pour » s'écarter de la foule. Cependant les décou» vertes qu'il pourra faire, les nouvelles per» fections qu'il pourra donner à l'art, ſeront, » il eſt vrai, au-deſſus des règles actuelles, » au-deſſus des règles vulgaires; mais elles don» neront lieu à des règles nouvelles. Ainſi toutes » les perfections qui maintenant nous ſont in» connues, & qui pourront naître un jour, » ne ſont pas plus au-deſſus des règles poſ» ſibles, qu'elles ne ſont au-deſſus de l'art. » Elles tiennent donc à des principes & ne » ſont pas l'effet d'une inſpiration «

Ce paſſage eſt ingénieux & rempli même de vérité; mais il prouve ſeulement que l'acception du mot *génie* a été ſouvent mal déter-

minée, & que l'on peut enſeigner des parties qui ont été mal-à-propos décorées du nom de *génie*, mais non qu'on puiſſe enſeigner à avoir du *génie*. On peut donner des leçons de toutes les parties de l'art; ſi l'on acquiert des parties nouvelles, on pourra les ſoumettre encore à des principes; mais on n'enſeignera jamais à les pratiquer avec *génie*, parce qu'on ne peut apprendre à un jeune artiſte à avoir de l'imagination, de la ſenſibilité, un eſprit d'une vaſte étendue & d'une grande profondeur. Par quels moyens M. Reynolds apprendroit-il à ſes élèves l'art de mettre dans leurs ouvrages l'expreſſion qui fait admirer ſon tableau du Comte Ugolino, expreſſion que toutes les parties de l'ouvrage concourent à rendre plus profonde & plus terrible?

Comme celui qui parle, qui écrit avec *génie* ne pourroit manifeſter ſes conceptions ſi les hommes ne s'étoient pas fait un langage, l'artiſte de *génie* ne pouvoit faire connoître les ſiennes avant que le langage de l'art fût formé. Plus ce langage a été borné, plus l'artiſte de *génie* a éprouvé de gêne. Ainſi, tant que la peinture a été bornée au ſimple trait, le *génie* pittoreſque a eu peu de moyen de ſe montrer.

Si Giotto avoit autant de *génie* que Raphaël, comme les moyens qui forment le langage de l'art étoient moins perfectionnés de ſon tems, il n'a pu le manifeſter de même. Comment avec les lignes roides, inflexibles & monotones de ſon deſſin, auroit-il rendu la vie, le mouvement, l'expreſſion de l'homme paſſionné? Si le langage de l'art acquiert à l'avenir des perfections nouvelles, c'eſt-à-dire, ſi les moyens de l'art acquierent une plus grande étendue, les artiſtes de *génie* tireront de nouveaux avantages de ces nouvelles perfections, comme l'écrivain de *génie* trouve dans une langue plus riche des reſſources que lui refuſoit une langue pauvre: des maîtres pourront leur enſeigner à en faire uſage; mais ils auront le *génie* en eux-mêmes, & on ne leur enſeignera pas à en avoir. C'eſt ce qu'on peut répondre au raiſonnement de M. Reynolds, ou plutôt c'eſt ainſi qu'on doit l'interpréter.

Il met le talent d'exprimer les paſſions au nombre des choſes qui ſe peuvent enſeigner. Il eſt vrai qu'on peut démontrer l'expreſſion ſur la nature vivante & ſur les ouvrages des grands maîtres; qu'on peut en appuyer les principes ſur la ſcience de l'anatomie & ſur celle de la phyſiologie: mais comme il faut ſentir ſoi-même pour bien exprimer les paſſions, on ne peut apprendre à perſonne à les bien exprimer, puiſqu'on ne peut apprendre à perſonne à être ſenſible.

Il en eſt de même de l'imagination & de la profondeur: on peut faire l'analyſe de ces deux opérations de l'eſprit, on peut en donner de beaux exemples; mais on n'enſeignera pas à imaginer fortement, à voir profondément.

Nous rapporterons, pour terminer cet article, ce que dit Mengs du *génie* de Raphaël. « Il étoit, » dit l'artiſte Saxon, doué ſans doute, d'un » *génie* ſupérieur; non de celui qu'on croit, en » général, propre à la peinture, & qui n'eſt » qu'une imagination brillante; mais d'un *génie*, » réfléchi, vaſte & profond. Car, pour devenir » un grand peintre, il n'eſt pas tant néceſſaire » d'avoir une grande vivacité d'eſprit, qu'un » diſcernement juſte, capable de diſtinguer le » bon du mauvais, avec une ame tendre & ſenſible ſur laquelle tous les ſentimens font une » prompte impreſſion, comme ſur une cire molle, » mais qui cependant ne change de forme qu'au » gré de l'artiſte.

» Tel doit être le *génie* du peintre; tel a » été celui de Raphaël. Car pour donner cette » variété que nous remarquons dans ſes compoſitions, il falloit néceſſairement qu'il pût modifier à l'infini ſes propres ſenſations, puiſque, » ſans avoir bien conçu le mouvement que » doit faire un homme dans la ſituation déterminée où nous le ſuppoſons, on ne ſauroit » le rendre ſur la toile. L'eſprit préſide à toutes » nos actions; par conſéquent celui qui ne ſait » pas ſe repréſenter vivement une choſe, ſaura » bien moins encore la peindre; & ſi l'on y » parvenoit par quelque moyen artificiel, on » ne feroit aucune impreſſion ſur l'eſprit du » ſpectateur ».

Ce que Mengs établit ici s'accorde parfaitement avec la definition que nous avons donnée du *génie*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GENRE (ſubſt. maſc.) On nomme *peintres de genre* les artiſtes qui ſe ſont conſacrés particulierement à repréſenter certains objets. Des goûts particuliers & la difficulté d'embraſſer toute l'étendue de l'art, ont occaſionné cette diviſion dans la pratique de la peinture. Les mêmes cauſes ont formé dans d'autres arts des diviſions à-peu-près ſemblables.

Un poëte qui auroit à lui ſeul les talens néceſſaires pour exceller dans tous les *genres* de Poéſie, ſeroit à-peu-près dans cet art, ce qu'eſt ou ce que devroit être le peintre d'hiſtoire.

Mais les uns s'adonnent plus particulièrement aux Paſtorales: ils ſont poëtes payſagiſtes; aux compoſitions anacréontiques, ils s'approchent du *genre* des peintres agréables; de même quelques artiſtes qui peignent les animaux, ont des rapports avec les fabuliſtes. Wateau, Lancret & quelques artiſtes modernes qui ont pris pour objet des actions ou des ſcènes particulières de la vie commune, peuvent ſe comparer aux auteurs de comédies, & les poëtes deſcriptifs aux peintres de vues.

La peinture enfin appelle *genres* ce que la

poëſie appelle du même nom, excepté qu'on ne dit pas des poëtes de *genre*, mais des poëtes qui s'occupent d'un *genre*.

Il en eſt de même dans l'éloquence, dans la muſique & dans tous les arts; mais pour donner à ceux qui ont peu de connoiſſance de l'objet de cet article, une idée plus préciſe de ce qui caractériſe & autoriſe cette diviſion des *genres*, je me ſervirai d'une image. Cette manière de s'expliquer a quelque droit d'être admiſe en parlant de la peinture.

Il eſt peu de lecteurs, pour peu qu'ils ſoient inſtruits, qui, ſur les pas du Taſſo, n'ayent ſuivi les Chevaliers Danois dans le merveilleux ſéjour d'Armide, où tous les objets de la nature avoient été placés avec choix & au gré d'un art que dirigeoit l'amour le plus ingenieux.

Tranſportons-nous y quelques momens & repréſentons nous les diverſes impreſſions qui ont occupé ſans doute ſucceſſivement les deux ſages, attentifs à tout ce qui s'offrit à leurs regards. Ils apperçoivent, en approchant, un magnifique & vaſte édifice; ils ont dû s'arrêter dans l'endroit où ils pouvoient mieux l'obſerver. Alors le ſite où ſe trouve ce palais, ſa forme générale, enſuite ſes parties, leurs détails, les effets qui en réſultent concentrent leur attention & fixent leurs regards.

Transformez ces obſervateurs en artiſtes; qu'ils prennent leurs pinceaux pour imiter le *genre* de beautés qui les occupe & pour en faire paſſer le ſentiment tel qu'ils l'éprouvent, à ceux qui verront leur ouvrage; voilà des peintres qui ſe conſacrent au *genre* de l'architecture, tel que l'ont exécuté avec ſuccès Panini, Servandoni & ceux qui marchent ſur leurs traces.

Leur ſentiment & leur affection les portent à regarder comme objet principal de leurs tableaux, la magnificence des fabriques & les effets que leurs ornemens donnent lieu de produire par le choix des lumières & du clair-obſcur; ou bien ils ſe plaiſent à repréſenter le pittoreſque des monumens alterés par le tems, leurs *accidens* & leurs majeſtueuſes ruines. Ils joignent à ces objets principaux de leurs compoſitions, ce que les plantes & les eaux peuvent y ajoûter de beautés: ils ne ſe refuſent pas d'y aſſocier quelques arbres qui, nés dans les décombres & parvenus à leur terme, font penſer aux effets du tems & portent l'eſprit du ſpectateur à l'époque reculée de ſes deſtructions.

Mais en ſe permettant des acceſſoires heureux & choiſis, le peintre d'architecture fait toujours en ſorte qu'ils ſoient ſubordonnés, & qu'ils ne détournent point trop de l'objet principal, auquel il conſacre principalement ſes ſoins.

Paſſons dans l'intérieur du ſéjour magique; autres motifs de ſurpriſe & d'admiration; nouvel objet principal pour nos guerriers, comme obſervateurs, & pour nos peintres de *genre* comme artiſtes. Des intérieurs décorés de tout ce que l'art peut imaginer pour ſurpaſſer la nature, frappent les yeux & entrainent le peintre à y conſacrer ſes talens; mais ce *genre*, qui tient de près au précédent, a beſoin d'une imitation plus exacte du clair-obſcur & des perſpectives linéales & aëriennes, pour produire ſon illuſion. D'ailleurs, la régularité, la ſymmétrie, la difficulté d'y trouver des variétés & des oppoſitions, rendent ce *genre* plus froid & moins pratiqué. La plupart de ceux qui l'ont exercé avec ſuccès, ont choiſi pour objet de leurs repréſentations exactes, des Egliſes le plus ſouvent gothiques, dont les élevations, les jours myſtérieux & les points de vue pittoreſques leur ont aidé à lutter contre la difficulté d'intéreſſer les ſpectateurs. En effet, les regards ne ſont arrêtés quelques momens ſur les tableaux de Steenwick & de Pieters-Neefs que par l'illuſion de la perſpective, par une grande vérité de couleur ou de lumières dégradées & enfin à l'aide de quelques détails de cérémonies que comporte l'uſage de ces édifices. Par ces raiſons, ce qui pourroit rendre l'intérieur d'un palais intéreſſant, ſeroit ou quelque cerémonie, ou quelque divertiſſement & ces acceſſoires néceſſaires font ſentir le défaut de ce *genre* qui ne peut ſe ſuffire à lui-même. Il eſt tel en effet que les Chevaliers, après avoir admiré quelques tableaux dont étoit orné le beau palais ſolitaire, s'empreſsèrent d'en ſortir; mais dans le moment où ils pénétrèrent dans les jardins, où l'art caché diſputoit de beauté, de variété, d'accidens agréables avec la plus belle nature & l'emportoit ſur elle, nos guerriers ſe ſentirent attachés, intéreſſés plus vivement, & c'eſt le ſort des peintres qu'un penchant ſecret porte à embraſſer le *genre* du payſage & qui cherchent, pour ſe ſatisfaire, des ſites heureux.

Ils employent toutes les reſſources de l'art à repréſenter ces arbres choiſis dans tous les climats & dont les formes majeſtueuſes, ainſi que la verdure admirable, excitent leur admiration. Ils ſont arrêtés par la limpidité des eaux, & par les beaux reflets qui ſemblent vouloir les convaincre à quel dégré de perfection l'on peut parvenir à repréſenter le relief & les diſtances des objets réels ſur une ſurface platte: ils partagent leurs ſoins entre les gazons & les fleurs.

Mais comme celles-ci ſont auſſi parfaites dans les jardins d'Armide que dans ceux de Flore même, l'obſervateur de ces beautés diverſes s'en approche. Il fixe particuliérement ſes regards ſur chacune d'elles; tranſporté d'admi-

Digitized by Google

ration, il prend ſes pinceaux, broye ſes plus précieuſes couleurs, ſe voue à imiter le charme & l'éclat des ouvrages précieux de la nature. Le voilà devenu peintre de fleurs; &, par la richeſſe inépuiſable que cette nature ſi riche & ſi variée ſait répandre ſur toutes les eſpèces qu'elle a produites, l'artiſte qui ſe conſacre à ce *genre* particulier voit s'ouvrir devant ſes pas une carrière qu'il déſeſpère de pouvoir parcourir dans toute ſon étendue. Cependant il aſſocie ſouvent aux fleurs les animaux : il donne la préference aux oiſeaux & aux papillons, ſemblables à des fleurs mouvantes, qui le diſputent d'éclat, de brillant & qui l'emportent quelquefois ſur celles auxquelles ces êtres ſemblent venir ſe comparer; mais pour revenir à nos chevaliers que j'ai transformés en artiſtes, ils ont enfin jetté leurs regards curieux à travers quelque feuillages myſtérieuſement diſpoſés. Ils ont apperçu deux amans; &, nouveaux Albanes, ils deviennent les peintres d'hiſtoire les plus heureux en modèles. Ils ne voyent plus les arbres qu'en maſſes peu détaillées: les eaux, les fleurs ne fixent plus leur attention; le palais n'affecte plus leur regard que dans le lointain; mais les paſſions, mais les impreſſions que ſentent, qu'exprimeront deux amans brûlés de tous les feux de l'amour, voilà ce que nos artiſtes s'efforcent de repréſenter, & ce que le poëte, dont j'ai tiré cette image ſenſible, a ſi admirablement deviné & colorié, que le peintre d'hiſtoire peut croire avoir travaillé d'après la nature en le copiant.

Mais ſi quelqu'artiſte, à la vue de cette ſcène, ne fait pas ſon objet preſqu'unique de la beauté portée au degré le plus parfait dans les deux ſexes & ornée des graces qu'anime l'amour & que nuance la volupté, il ne ſera qu'un peintre foible du premier des *genres*. Il paroîtra inférieur encore à l'ambition qu'il a montrée, ſi, ſuivant les différentes circonſtances que le poëte a fait ſuccéder l'une à l'autre, il ne parvient pas à exprimer les inquiétudes d'Armide, quittant ſon amant, ſa douleur en apprenant qu'il la fuit, ſes efforts pour courir après lui, pour l'arrêter, l'attendrir, le ramener, & les nuances graduées du trouble, du déſeſpoir & des fureurs qui l'agitent au plus haut dégré.

Si, porté à ne pas perdre de vue les acceſſoires d'un ſéjour enchanté, il entreprend d'en entretenir toujours l'idée dans l'eſprit du ſpectateur, qu'il mette alors un art infini à faire que ces acceſſoires ne détournent pas de l'objet plus intéreſſant qu'il doit offrir; mais ſi toutes ces difficultés l'effrayent, qu'il retourne ſur ſes pas & qu'il s'attache aux objets particuliers dont j'ai parlé, en choiſiſſant celui qui convient le mieux à ſes diſpoſitions. Jeunes artiſtes, il eſt important ſurtout que vous n'attendiez pas trop tard à prendre ce parti; car ſi vous ne vous fixez à un *genre*, qu'après avoir eſſuyé longtems les dégoûts que cauſent les difficultés de l'hiſtoire & le peu de ſuccès que vous y aurez eu, il ſera fort incertain qu'un pis-aller produiſe jamais un talent du premier ordre.

J'augurerai bien mieux de votre réuſſite, ſi vous vous êtes ſenti, dès vos premières années, entraînés par votre caractère ou un penchant marqué à quelque *genre* que ce ſoit, ſurtout ſi vous vous montrez aſſez modeſtes pour vous réſigner aux volontés de la nature.

Un mérite d'originalité diſtinguera alors vos ouvrages, tandis que, ſi vous êtes décidés par pis-aller, le caractère de la médiocrité annoncera la cauſe de votre choix; car il ſera difficile qu'on ne remarque pas dans vos ouvrages une incertitude & une foibleſſe qui vous fera toujours rejetter des premiers rangs de ce *genre*, auquel vous vous ſerez livré, ne pouvant mieux faire.

Il eſt bien à préſumer qu'aux premiers momens où Sneyders, Deſporte, Wanhuyſum, Panini, le Lorrain ont commencé à peindre de préférence, les animaux, les fleurs, le payſage, l'architecture, ils ont ſenti & ont fait remarquer que la nature les avoit deſtinés à leur *genre*, en leur donnant tous les ſignes d'une véritable vocation.

Soyez donc certains qu'on connoît, parmi le nombre infini de peintres de *genre*, ceux qui ſont placés dans leurs emplois par la nature; comme parmi les comédiens, on diſtingue ceux qui ſont nés pour les perſonnages qu'ils y rempliſſent avec un ſuccès inſpiré, d'avec ceux qui, après avoir eſſayé de faire les rois, ſont réduits de degrés en degrés à faire les rôles ſubalternes, qu'ils ne rempliſſent que pour doubler les premiers talens qu'ils imitent mal.

Il en eſt ainſi dans les lettres, où l'on voit des auteurs s'eſſayer dans les *genres* les plus nobles, & ne pouvant compoſer des poëmes, ſe réduire à des madrigaux.

Il en ſeroit ainſi dans les emplois dont les hommes ſe trouvent chargés ou ſe chargent avec trop de confiance dans la ſociété, ſi la vanité, l'amour propre & ſurtout l'intérêt n'y retenoient ceux qui ſouvent en ſont les moins capables.

Ne rougiſſez donc pas de vous conſacrer à un *genre*, ſi vous en avez le talent; mais quittez les pinceaux & prenez une profeſſion honnête qui ne demande pas les talens & les diſpoſitions qu'exigent les arts libéraux, ſi vous êtes réduits à eſſayer tous les *genres*, pour en choiſir un que vous pratiquerez médiocrement.

Au reſte, je ne veux laiſſer échapper aucune occaſion de vous dire, que ſi vous peignez

l'hiſtoire, vous en ſerez d'autant plus digne, que vous ne dédaignerez aucun des autres *genres*.

» Faites de grace », vous dira quelqu'un qui a de vous l'opinion que doit inſpirer un peintre du premier de tous les *genres*, « faites de » grace le portrait de mon père, de mon ami ». — Ce n'eſt pas mon *genre*, répondez-vous; » je ne dois pas perdre mon temps à un ou» vrage au-deſſous des occupations qui m'atta» chent uniquement : allez chez un peintre » de portraits ».

Eh! quoi, peindre un homme, c'eſt-à-dire, exprimer ſon caractère, rendre la toile vivante, exciter l'intérêt d'un fils, d'un époux, d'un tendre amant, d'une ame reconnoiſſante, ſont des objets que vous regardez comme au-deſſous de votre talent! Quels miracles, en ce cas, ne devez vous pas faire! Je vous en crois capable, mais j'aurai droit de vous juger avec ſévérité, ſi votre réponſe n'eſt dictée que par une ſuffiſance dénuée de ce qui eſt néceſſaire pour la ſoutenir. Sachez qu'en paroiſſant avoir la plus haute idée de votre art, vous le rabaiſſez au contraire.

Faites donc avec plaiſir, avec intérêt, avec ſentiment, l'image d'un vieillard qui inſpire un juſte reſpect, comme excellent père de famille; d'un jeune enfant qui vous offrira la veritable idée des graces de cet âge; d'une femme que l'on reconnoiſſe aux vérités des formes, ſans que vous ayez chargé les petits détails de ſes traits ou exageré ſes agrémens. Repréſentez des animaux, des payſages, des fleurs, & ſi vous avez un amour-propre ſecret, inſpiré par vos occupations plus chéries & plus diſtinguées, faites en ſorte que ces objets offrent, ſous votre pinceau, par la touche & le faire, un caractère qui annonce qu'ils ſont peints par un artiſte au-deſſus de ce qu'on appelle ordinairement *peintre de genre*.

Peintres de *genre*, à votre tour ayez la noble ambition de faire des excurſions dans les pays qui ſemblent vous être interdits. Le portrait eſt votre patrimoine : à la bonne heure. Étudiez cependant la figure nue & l'antique, comme ſi vous étiez deſtinés à peindre des héros & des dieux. Ces portraits ſont rares à faire aujourd'hui, j'en conviens; mais vous ne pouvez prévoir le ſort qui vous attend : exercez-vous à diſpoſer pluſieurs figures enſemble, vous ſortirez plus facilement de la routine à laquelle vous vous habituez, en n'en compoſant qu'une ſeule.

Peintres payſagiſtes, peignez ſouvent la figure; ſi non, par la difficulté qu'elle vous oppoſera, vous ſerez réduits à ne peindre que des déſerts, ou des pays habités par des hommes eſtropiés.

Peintres d'animaux, ſi vous voulez que les chaſſes que vous repréſentez plaiſent, faites que nous nous croyons tranſportés dans les forêts où elles ſe paſſent, que l'on s'y voie à la ſuite des chiens que vous peignez; que l'on imagine parcourir ces beaux ſites qu'embelliſſent tous les accidens & tous les charmes de la végétation. Si vous voulez auſſi que vos troupeaux, vos moutons, vos vaches me rapellent les mœurs & les tems de Jacob & des Patriarches, que j'apperçoive que ces animaux ſont heureux d'errer dans de beaux pâturages. Que leur gardien paroiſſe jouir du doux repos d'une vie ſimple, & qu'il ſemble exprimer ce ſentiment ſur le haut-bois champêtre.

Enfin vous qui peignez les fleurs & les fruits, joignez à la repréſentation de ces objets précieux les êtres qui en approchent le plus : ſi vous n'accompagnez pas ſouvent les objets dont les beautés ſont inanimées, d'êtres vivans, vos tableaux paroîtront morts, & peu-à-peu vous vous reſtraindrez par routine & par nonchalance, à une vingtaine de fleurs & de fruits que vous combinerez dans quelques vaſes, comme un poëte ſans génie combine un certain nombre d'expreſſions, de mots poëtiques & de rimes.

Tout artiſte de *genre*, qui croit voir des bornes à ſon talent, retrécit ces bornes qu'il a imaginées, de manière qu'à la fin elles l'empriſonnent.

Il eſt cependant vrai que le deſir ambitieux d'étendre les *genres*, peut égarer quelquefois les artiſtes qui les pratiquent; mais tout conſidéré, s'il faut tomber dans un défaut, choiſiſſez plutôt celui-ci que l'autre.

Enfin pour terminer cet article, tous les *genres*, non-ſeulement s'avoiſinent, mais ſe penètrent. Ce ſont les nuances d'une couleur, dont participent toutes celles qui l'avoiſinent. (*Article de M. WATELET.*)

GERSÉ (adj.) On dit d'un tableau dont la couleur s'enlève par écailles qu'il eſt *gerſé*.

GI

GIGANTESQUE (adj.) ne ſe prend pas en bonne part. Quand on dit cette figure eſt *giganteſque*, on n'entend pas qu'elle eſt d'une grandeur ſublime, mais qu'elle eſt d'une grandeur outrée.

Quoique le colloſſal ſoit d'une proportion bien ſupérieure à la nature, ſa deſtination n'eſt pas de paroître *giganteſque*, mais de préſenter d'un point de vue éloigné les proportions de la nature.

Un colloſſe doit être vu de loin, dans une grande place, ſur un édifice élevé, ou ſur un ſocle qui l'éloigne de l'œil du ſpectateur. Poſé ſur le ſol dans un lieu étroit, il deviendroit *giganteſque*, & bleſſeroit la vue.

Une petite figure dans un lieu vaſte n'exciteroit pas l'attention. La ſtatue de Louis XV,

vue de la porte du Palais des Tuileries, pique la curioſité ; on ſe hâte d'approcher pour jouir, à une juſte diſtance, des beautés qu'elle promet déja ; quand on arrive ſur la place où elle s'élève, on en embraſſe l'enſemble ; on s'approche davantage pour en admirer les détails ; mais ſi l'on pouvoit monter ſur le ſocle, elle deviendroit *giganteſque*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

G L

GLACIS. (ſubſt. maſc.) ſignifie, en terme de peinture, l'effet que produit une couleur tranſparente qu'on applique légèrement, & en en frottant une autre qui ſe trouve déja placée & sèche. La couleur avec laquelle *on glace* doit laiſſer appercevoir celle qui ſe trouve deſſous, & lui donner, par le choix qu'on en fait, un ton plus brillant, plus coloré, plus fin que celui qu'elle avoit, & qui contribue par-là à la vigueur de l'harmonie.

On ne *glace* qu'avec des couleurs qui ont peu de corps, qui ne ſont pas propres à empâter, qui ſont tranſparentes, telles que les *laques*, les *ſtils de grain*.

La manière de *glacer* eſt de frotter avec une broſſe un peu ferme la couleur dont on forme le *glacis*, ſur celle qui doit en voir augmenter ſon luſtre. Il reſte, en conſéquence de ce procédé, fort peu de la couleur avec laquelle on *glace*, ſur la première, ce qui, joint à la qualité néceſſaire aux couleurs pour qu'elles ſoient propres à faire des *glacis*, doit laiſſer craindre avec raiſon aux peintres qui ſe ſervent de ce moyen, que l'effet brillant qu'ils ambitionnent ne ſoit que paſſager, & qu'il ne s'évanouiſſe ou ne s'évapore avec la *laque* ou le *ſtil de grain* qu'ils employent.

Au reſte, cette pratique a été cependant miſe en uſage par des maîtres célèbres. Rubens l'a ſouvent adoptée, pour rendre ſon coloris plus brillant.

Les *glacis* ſont auſſi très-propres à *accorder* un tableau, & à le rendre plus harmonieux ; mais, je le répète encore, les dangers que font courir les couleurs qu'on eſt obligé d'employer, ſont plus grands que l'avantage qu'on en retire.

Le mérite d'un tableau peint, comme on dit, *à pleine couleur & dans la pâte* (lorſque cette couleur n'eſt pas *tourmentée*, & que le fond ſur lequel on peint eſt ſolide) l'emporte ſur le brillant paſſager des tableaux où l'on prodigue avec adreſſe l'art de *glacer*. La couleur employée comme je l'ai dit, & comme l'a fait la plus grande partie des peintres célèbres, a l'avantage de ne point s'altérer, & s'il s'opère quelque changement par l'effet du tems, il eſt à l'avantage de cette manière de peindre franchement, parce que les tableaux où elle eſt employée prennent en vieilliſſant un ton plus vigoureux & plus d'accord, tandis que les tableaux où l'on s'eſt ſervi des *glacis*, ſe déſaccordent partiellement & perdent ou par l'évaporation, ou par les plus petits ſoins qu'on prend pour les nettoyer, le brillant peu ſolide & la légèreté de leur *glacis*.

C'eſt aux artiſtes qui doutent de ces vérités à faire des épreuves plus propres à les convaincre que les raiſonnemens. Ce ſeroit auſſi à la chymie, dirigée par les peintres (ſi elle daignoit ſe prêter à cette condeſcendance) à éclairer ſur la nature phyſique des couleurs, & à en découvrir de ſolides ou fidèles, qu'on pût ſubſtituer à celles qui ne le ſont pas.

Il y a beaucoup à deſirer ſur cet objet & jamais l'occaſion n'a été plus favorable, puiſque la chymie eſt plus éclairée & plus répandue que jamais, & que les lumières philoſophiques doivent engager les ſciences & les arts à ſe porter une bienveillance mutuelle, & à s'aider ſans ceſſe, comme la charité morale, dans les ſiècles où l'on s'en occupe, prêche aux hommes de ſe ſecourir & de s'aimer (*Article de M. WATELET.*)

Le GLACIS eſt ainſi nommé du mot glace dont il imite, la tranſparence. Il s'emploie principalement dans la peinture à l'huile.

C'eſt une couche de couleur tellement légère qu'elle doit laiſſer appercevoir la teinte qui eſt deſſous.

Il y a des peintres qui peignent en *glaçant* même *au premier coup* ; comme Rubens & ſon école. Alors l'impreſſion du tableau ſert à la teinte que prend le *glacis*, & fait partie de la manière de peindre de l'artiſte qui l'emploie. Les *glacis* placés ainſi ſur des *fonds* bien ſecs, ſont durables, légers & puiſſans de teinte.

Mais l'uſage le plus général des *glacis* eſt de donner, d'après la première couche, les teintes à volonté ſur diverſes parties de l'ouvrage, d'en augmenter la vigueur, la légereté, l'harmonie, & d'aſſurer la juſteſſe des effets de lumière. Alors le *glacis* eſt un moyen efficace de perfection pour l'art, & un remède aux défauts échappés dans la première couche. L'ancienne Ecole Vénitienne, & beaucoup de peintres françois ont uſé de *glacis* dans cette intention.

Quelque ſoit le bon effet du *glacis* ſur un tableau déjà peint pour donner de la puiſſance à certaines couleurs & pour mettre, comme nous diſons, *les accords*, c'eſt phyſiquement un moyen funeſte au tableau. L'auteur l'emploie peu de tems après avoir fini ſon ouvrage *dans la pâte* ; les huiles de la *première couche* ne ſont pas encore évaporées. On répand par le *glacis* un eſpèce de vernis ou de glace ; mais l'huile de la *première couche* n'en tend pas moins à pouſſer au-dehors, elle ſe trouve arrêtée

ordinée ſous le *glacis*, & y forme une croute d'un jaune noir qui donne cette teinte aux parties *glacées*.

C'eſt principalement à l'uſage fréquent des *glacis* que beaucoup d'excellens ouvrages doivent la teinte noire qui les gâte.

A ce propos, il n'eſt pas inutile d'obſerver que les gens ignorans dans la pratique de peindre & qui ſe mêlent de nétoyer les tableaux ne ſavent preſque jamais diſtinguer les parties *glacées* de celles qui ne le ſont pas: d'où il arrive que, voulant enlever tout ce qui leur paroît craſſe & ſaleté dans certains endroits, ils parviennent auſſi à tout ôter juſqu'à la première couche excluſivement, qui alors leur paroît être le vrai ton du tableau. Ces endroits cependant, trop *crus* pour les parties de *pâte* laiſſées par l'auteur ſans *glacis*, ôtent d'autant plus l'harmonie entre les *teintes*, que les *glacis* ont été, comme d'ordinaire, placés ſur les parties ombrées.

Mais ce point eſſentiel ſera plus amplement diſcuté dans l'article *nétoyage*. Revenons à l'art de *glacer*.

Puiſqu'il n'y a point d'autre moyen connu de retoucher les tableaux à l'huile, nous allons nous occuper de préſenter les procédés qui nous ont paru les plus raiſonnables pour produire le moins de changement poſſible dans l'ouvrage.

1° Il faut ſe faire une loi de ne jamais *glacer* avec le blanc de plomb ni les autres couleurs minérales, telles que le cinabre, le minium, le jaune de Naples, &c. non-ſeulement ces couleurs produiſent des *glacis* lourds & dénués de cette tranſparence qui doit former leur caractère; mais elles jauniſſent & changent de teintes par l'effet de l'air extérieur, lorſqu'elles ne ſont pas mêlées avec des terres.

2°. On ne doit pas *glacer* avec des teintes dans leſquels il entre du blanc; car l'objet ſeroit de diminuer une teinte trop brune & ce but ne ſeroit pas rempli. Au bout de quelques tems, les parties de blanc mêlées avec les huiles & les autres couleurs aquierent de l'épaiſſeur, & perdent le peu de tranſparence qu'elles avoient quand on les a poſées. Le brun du deſſous diſparoît, le tableau prend un ton blafard, & devient monotone & plat. Carle Vanloo, dans ſes derniers ouvrages, glaçoit avec toutes couleurs, content de l'effet brillant qu'elles faiſoient en ſortant de ſes mains. Cette méthode mal entendue a cauſé l'étrange changement qui s'eſt opéré en peu d'années dans le coloris de ſes tableaux. On pourroit citer pluſieurs autres peintres de notre école qui, par l'emploi des *glacis* de blanc & autres couleurs lourdes ou minérales, voyent périr leurs tableaux avant eux.

3°. Il eſt auſſi des terres, telles que les ocres, qui *glacent* difficilement & ſans tranſparence, à moins qu'elles ne ſoient d'une légereté rare, broyées exceſſivement & employées avec beaucoup d'intelligence.

4°. Les meilleurs *glacis* ſe font avec des couleurs légères, faites de ſucs, de réſine &c. telles que les carmins, les laques, les ſtils-de grain, & ſurtout l'aſphalte & mieux encore la *mumia*, compoſée de réſines; elle ſe trouve dans le corps des momies & faiſoit leur embaumement. On glace encore avec les cendres d'outremer broyées à un dégré impalpable.

5°. Les *glacis* de ſtils-de grain, laques, bleu de Pruſſe &c. noirciſſent par la nature des couleurs dont ils ſont furmés; mais on affoiblit cet inconvénient par les petits ſoins qui vont faire le ſujet de cet article: ils conſiſtent dans le choix des huiles à employer. On employe ordinairement celles qui ſont ſecatives & avec raiſon, parce que c'eſt le caractère des *glacis* de ſécher très-difficilement. L'huile appellée *huile graſſe*, eſt celle qui fait ſécher les couleurs le plus rapidement; mais elle eſt brune par la nature des drogues qui la compoſent & par ſa cuiſſon. Ce défaut croît encore avec le tems. Il ſeroit donc bon d'employer des huiles ſécatives blanches, dans leſquelles il n'entrât pas de terre d'ombre & qu'on ne fit pas cuire. Si la ſaiſon eſt humide & qu'on ne préſume pas que les *glacis* sèchent aiſément, on peut mêler à cette huile blanche un peu de vernis. Les Flamands en uſent, dit-on, en peignant; & quoique ce moyen paroiſſe contribuer à la trop grande ſechereſſe & à faire écailler les peintures, cet accident eſt moindre que la noirceur que l'huile graſſe brune donne à l'ouvrage.

Ces diverſes obſervations pratiques tiennent tellement à l'art des *glacis* qui eſt lui-même un point d'exécution, que nous avons été entraînés à les expoſer, puiſque d'elles dépend l'effet des *glacis* & par conſéquent l'harmonie de tout l'enſemble d'une machine pittoreſque.

Concluons par dire que l'uſage des *glacis* ne peut guère avoir un ſuccès ſolide, que lorſque le peintre l'employe dès la première *couche*: manière qui caractériſe ceux de Rubens & de ſon école. Les *glacis* employés par eux ſur une *impreſſion* ou une *ébauche* vieille & dure, toutes diſpoſées à les recevoir, ont peu changé; mais auſſi quel peintre jaloux d'une grande recherche de formes pourra, ſans revenir ſur ſon ouvrage, réunir du premier coup le coloris & l'effet à toutes les parties qui dépendent du deſſin?

Nous avons dit que les *glacis* s'employoient principalement dans les peintures à l'huile. Cependant il en exiſte dans la *détrempe* & dans la *gouache*, genres dans leſquels pluſieurs couleurs, placées au ſecond coup, donnent, par

leur transparence, des teintes riches, vives, & vigoureuses.

L'art de *glacer* sur les métaux avec l'émail produit des couleurs transparentes à travers lesquelles brillent les polis, & même quelques travaux sur l'or. Ces *glacis* prennent le nom d'*Émaux clairs*. Cette méthode, employée pour les bijoux, a été renouvellée de nos jours par M. Aubert, peintre en émail du Roi, & célèbre artiste en ce genre.

La méthode des *glacis* sur le papier ou le taffetas, pour faire des transparens; celle de glacer sur le fer-blanc pour les décorations tiennent au métier du *peintureur*. (*Article de M.* ROBIN.)

G O

GOTHIQUE (adj.), ce qui est dans la manière introduite en Europe par les Goths, conquérans d'une grande partie de l'Empire Romain: écriture *gothique*, architecture *gothique*, peinture, sculpture *gothiques*.

La roideur, la maigreur des formes constituent le caractère de cette manière dans la sculpture; il faut, pour la peinture, ajouter à ces vices celui des tons crus, des couleurs entières, &, pour les deux genres, l'abandon absolu de la nature. Les artistes ou plûtot les ouvriers *gothiques* faisoient les figures courtes, les cheveux sans légereté, les draperies sans souplesse. Comme ils ne connoissoient dans le dessin ni le mêlange des lignes arrondies & méplates, ni l'art d'exprimer les raccourcis, ils ne pouvoient donner de mouvement à leurs figures. La sauvage inflexibilité de leur art ne leur permettoit pas de connoître l'expression. Leurs figures supposées vivantes n'étoient pas plus animées que les figures mortes dont ils chargeoient les tombeaux. Ce qui ne se peut exprimer que par de savantes indications, comme le payïage, étoit chez eux encore plus mauvais que tout le reste. Des bâtons surmontés de quelques feuilles, telles qu'on les fait pour les dessins les plus communs de broderie, étoient des arbres &c.

Ce qu'on appelle l'architecture *gothique* avoit ses graces; mais elle n'appartenoit pas aux Goths: on en attribue l'invention aux Sarrasins. Elle imite les berceaux de feuillages. & cette imitation suffiroit seule à prouver qu'elle fut découverte par un peuple qui habitoit des pays chauds.

La peinture, la sculpture des Goths annonçoient leur ignorance; elles étoient telles parce qu'ils ne pouvoient les mieux faire. On ne doit pas dire qu'elles étoient dégradées par le mauvais goût; mais qu'elles étoient encore dans l'enfance. Pline nous apprend que chez les Grecs, ces deux arts ont passé par le même état, & s'il ne nous l'avoit pas appris, nous aurions pu le deviner.

On peut voir, dans beaucoup d'anciennes villes, des exemples de la sculpture *gothique*. On apperçoit encore quelques restes du caractère *gothique* en peinture dans les ouvrages de Léonard de Vinci, dans ceux du Pérugin, & même dans les premiers tableaux de Raphaël. Mais pour bien connoître ce caractère, il faut voir les miniatures dont sont ornés les vieux manuscrits.

Michel-Ange est le premier qui l'ait entièrement abandonné dans son dessin; mais dans sa lutte contre ce défaut, il a donné dans le défaut contraire. Il a chargé les formes pour s'éloigner de la maigreur *gothique*, & pour vaincre l'inflexibilité *gothique*, il a outré les mouvemens. Les artistes *gothiques* n'annonçoient aucun muscle; Michel-Ange a fortement exprimé jusqu'aux muscles qui restent oisifs. C'est ainsi qu'en voulant combattre une opinion, on se porte ordinairement jusqu'à l'extrême de l'opinion contraire, lorsqu'il faudroit garder un juste milieu: c'est la marche de la nature, & elle excuse Michel-Ange. Cette observation n'auroit pas été inutile à ses critiques & à ses imitateurs. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GOUACHE, ou plutôt GOUAZZE (subst. fém.) Ce mot vient de l'Italien *guazzo*.

La manière de peindre qu'on désigne par ce nom est une des plus anciennes de celles que nous connoissons, si ce n'est pas celle qu'on peut regarder comme ayant précédé toutes les autres. L'eau est sans doute le moyen le plus facile & le plus naturel de donner à des matières colorées, mises en poudre, la fluidité nécessaire pour qu'on puisse les étendre sur des surfaces & y les rendre adhérentes. Les premières couleurs ont été vraisemblablement des terres & des pierres broyées, qu'on a rendues liquides par le moyen de l'eau; mais comme l'usage a fait voir que lorsque l'humidité de ces couleurs étoit totalement dissipée, elles n'étoient plus retenues & quittoient trop aisément les corps sur lesquels on les avoit employées, on a cherché à leur donner plus de consistance par des mélanges de matières visqueuses; alors les gommes que certains arbres fournissent abondamment, qui se dissolvent aisément dans l'eau, & qui, par leur transparence, n'altèrent pas les couleurs, se sont offertes naturellement pour cet usage. La *gouache* n'est autre chose que cet apprêt simple de couleurs broyées & délayées dans de l'eau, que l'on charge plus ou moins d'une dissolution de gomme.

On employe les couleurs, ainsi préparées, sur toutes sortes de corps: principalement sur la toile, sur le velin, sur le papier, sur l'yvoire, & on se sert communément de la gomme ara-

Digitized by Google

blique, que l'on fait fondre dans l'eau, comme on le fait auſſi pour peindre en *miniature*; après avoir proportionné le mélange de la gomme avec les différentes couleurs, relativement à ce qu'elles en ont beſoin, on couche ces couleurs, & on les empâte, c'eſt-à-dire, qu'on les étend avec une certaine épaiſſeur qui leur donne du corps, ce qui n'a pas lieu dans le lavis ni dans la miniature. Il eſt des couleurs qui demandent à être gommées les unes plus que les autres: l'expérience dunnera des règles à cet égard, & les inconvéniens qu'il faut éviter ſerviront à les établir.

Ces inconvéniens ſont que les couleurs trop peu gommées tombent en pouſſière, lorſqu'elles ſont sèches ou qu'elles ſont expoſées à quelque frottement. D'un autre part, elles s'écaillent, ſe fendent & ſe détachent par morceaux, lorſqu'elles ſont trop gommées. Des eſſais faciles à faire, inſtruiſent mieux que tout ce qu'on pourroit dire à ce ſujet.

La *gouache* eſt très-propre à peindre le payſage d'après nature. Elle ſert à faire des eſquiſſes pour de grandes compoſitions. On l'employe pour les décorations de théâtre, pour celles des fêtes, pour des perſpectives. Cette manière de peindre eſt prompte & expéditive; elle a de l'éclat. On doit ſe mettre en garde en la pratiquant, contre une ſéchereſſe qui, dans cette ſorte de peinture, provient de ce que les couleurs ſéchant promptement, ne permettent pas de les peindre, autant qu'on pourroit le ſouhaiter.

L'artiſte qui n'a pas le tems néceſſaire pour dégrader les teintes, pour fondre les nuances & pour accorder finement tout l'ouvrage, laiſſe échapper des touches dures, des paſſages heurtés & des tons cruds, qui exiſtent plus rarement lorſqu'on peint *à l'huile*, parce-qu'elle ſe sèche moins promptement.

La miniature, dans l'uſage de laquelle on cherche à éviter cet inconvénient, en pointillant, comme je le dirai, tombe dans un autre défaut, & il eſt auſſi ordinaire de voir des *gouaches* trop dures, que des miniatures dont la douceur doit être appellée molleſſe.

Eſt modus in rebus, ſunt certi denique fines,
Quos ultrà citràque nequit conſiſtere rectum.

Ceux de mes lecteurs qui veulent connoître avec plus de détails ce qui concerne la *gouache*, trouveront ces détails au mot peinture, où j'ai rapporté par diviſions ces différens procedés. (*Article de M. WATELET.*)

GOUSTOSE. (adj.) mot formé de l'italien *guſtoſo*, & adopté dans nos atteliers.

Le *gouſtoſe* n'eſt pas le goût & encore moins le grand goût. Il conſiſte entièrement dans la manœuvre, & indique un *faire* badin & facile. Il ne peut ſe trouver avec le rendu précis, le fini précieux, puiſque ce ſont des indications adroites qui le conſtituent. Il a beaucoup de rapport avec le mot *eſprit*, (*voyez* ESPRIT) & avec ce que nous dirons du *ragoût* dans l'article GOUT.

Le *gouſtoſe* eſt l'oppoſé du ſévère. Dans le ſévère, tout eſt exprimé d'une manière préciſe; dans le *gouſtoſe*, tout eſt indiqué d'une manière badine.

Une irréſolution ſans timidité entre avantageuſement dans le *gouſtoſe*: des contours multipliés, placés les uns auprès des autres, rentrant les uns dans les autres; des touches d'abord indéciſes, mais dont l'indéciſion eſt enfin terminée par une touche ferme; tout cela, fait en quelque ſorte en ſe jouant, obtient le nom de *gouſtoſe*, & s'appelleroit gêne, fatigue, indéciſion ſi l'on y ſentoit la peine.

Une eſquiſſe gagne beaucoup à être *gouſtoſe*; un grand tableau, dont le ſujet a lui-même de la grandeur, exige en général de la ſévérité.

La maquette d'un ſculpteur peut être *gouſtoſe*: une ſtatue ne doit pas l'être en général, mais ſeulement dans certaines parties que l'art indique plutôt qu'il ne les rend, telles que les cheveux &c.

Rembrandt étoit *gouſtoſe*, Metzu, Mieris étoient précieux,

Le *gouſtoſe* convient au payſage, il trouve moins aiſément place dans l'hiſtoire, il nuiroit à l'accord du *faire* dans un tableau dont certaines parties ſeroient ſoigneuſement terminées. Il eſt plus propre que le fini à traiter les animaux à longs poils, les broſſailles, les herbages, les maſures, les édifices ruinés & tout ce dont l'art ne peut exprimer les détails ſans tomber dans la ſéchereſſe & le ſéché.

La gravure à l'eau-forte doit être *gouſtoſe*. Il eſt bon d'égayer par des travaux *gouſtoſes* bien placés la froide ſévérité du burin. (*Article de M. LEVESQUE.*)

GOUT. (ſubſt. maſc.) Le *goût* dans les beaux arts, & par conſequent dans la peinture, eſt un ſentiment délicat & ſouvent très-prompt, des convenances, ou des conventions.

Il faut diſtinguer le *goût* qui jouit, du *goût* qui opère; non qu'ils ſoient eſſentiellement différens, mais parce l'un agit avec promptitude & l'autre avec réflexion. Du reſte tous deux ont également pour baſe ce ſentiment délicat dont je viens de parler, qui (je le répète) ſe décide d'après les convenances, ou d'après les conventions.

Le *goût* appuyé ſur les convenances a plus de perfection & de ſtabilité, parce que les convenances exiſtent plus généralement & ſont

ſujettes à moins d'inſtabilité que les conventions.

En effet les convenances naiſſent de la nature même des choſes & des hommes, je veux dire, de ce qu'ils ſont eſſentiellement & de ce que par conſéquent, ils doivent être les uns à l'égard des autres dans l'ordre général: ſi l'on conſidère les convenances relativement aux hommes, elles conſiſtent dans les relations & les rapports indiſpenſables qu'ils doivent établir entre eux, ou qui s'y établiſſent naturellement pour leur plus grand avantage.

Le *goût* appuié ſur les conventions eſt plus reſtraint; parce que les conventions n'embraſſent pas les choſes ni les hommes en général, & ne s'établiſſent le plus ordinairement qu'entre un certain nombre d'hommes: auſſi les conventions différent entre elles dans les différens climats, dans les tems divers, dans les diverſes ſociétés & juſques dans les plus petites portions des ſociétés.

C'eſt par ces raiſons que le *goût* qui naît des conventions peut être établi ſur tant de baſes & ſi multiplié qu'on le regarde enfin comme arbitraire. Auſſi voit-on parmi nous très-fréquemment, par exemple, que le *goût* de la cour, n'eſt pas celui de la capitale, ni ce dernier, celui des provinces. Delà, réſulte encore que l'homme vulgairement appellé homme de *goût*, ſe peut conſidérer ſous tant d'aſpects différens, & qu'enfin chaque quartier d'une grande ville, & juſqu'à chaque cotterie particulière a le ſien qui ne ſera point celui d'une autre.

C'eſt par une ſuite des mêmes raiſons que ſi le *goût* qui bleſſe certaines convenances générales, mais qu'autoriſent certaines conventions, peut uſurper quelquefois les droits du bon *goût*, le *goût* qui convient au plus grand nombre des convenances, parvient tôt ou tard à reprendre ſes priviléges, & à faire proſcrire le *goût* purement conventionel.

Il étoit néceſſaire de préſenter ces idées générales, avant d'en faire l'application aux Beaux-Arts, & en particulier à la peinture; d'après ces baſes données, on conçoit que le *goût*, fondé ſur des conventions, peut, même en bleſſant certaines convenances, paſſer quelquefois pour être le bon *goût*; mais que l'artiſte ou l'écrivain qui, ſans égard pour des conventions ſujettes à changer, ſatisfait le plus grand nombre des convenances invariables, eſt enfin, tôt ou tard, généralement regardé comme ayant ſuivi le bon *goût*.

C'eſt donc par cette raiſon que ce qui eſt généralement déſigné par le nom de chefs-d'œuvre, entre les productions des beaux arts, eſt admiré dans pluſieurs pays différens, & pendant de longues ſuites de ſiècles, quoique ces chefs-d'œuvre ſoient contraires à un grand nombre de conventions établies.

Mais il faut obſerver pareillement que comme la perfection complette des ouvrages de l'art eſt au-deſſus des efforts de l'humanité; on doit trouver à reprendre même dans ces ouvrages admirés qui ſurvivent aux changemens des conventions, parce que l'on y peut rencontrer quelques défauts de convenances.

Je penſe que d'après ces explications, on peut ſe rendre à-peu-près compte de tout ce qui paroît le plus ordinairement obſcur, incertain & quelque fois contradictoire dans les idées qu'on a du goût.

L'Iliade, le Laocoon, le choix des ouvrages de Raphaël & des grands artiſtes, ſatisfont tellement le plus grand nombre des convenances générales, & celles qui ont rapport aux arts libéraux, qu'ils obtiendront, tant que les hommes ne redeviendront pas barbares, les hommages qui leur ont été decernés.

Quant aux ouvrages dans leſquels on ne s'eſt conformé qu'à certaines conventions plus ou moins durables, ils peuvent avoir un ſuccès quelque fois brillant & qui dure autant que ces conventions exiſtent; mais ſemblables à des météores, on les voit perdre ſubitement leur éclat, & ce qui avoit excité l'admiration éprouve ſouvent le mépris. C'eſt ainſi que pluſieurs opinions, pluſieurs préférences dans les ouvrages d'eſprit & d'arts, ont fini par être livrées au ridicule ſur le théâtre, après que la mode les eût fait regarder dans des cours brillantes ou des ſociétés renommées, comme les réſultats & les prononcés du bon goût.

Le véritablement bon goût tient donc à l'intérêt général; car cet intérêt a pour baſes les grandes & générales convenances.

Des principes généraux que je viens d'énoncer, on doit inférer, entr'autres choſes, que pour acquérir & conſerver la pureté du *goût* qui appartient aux arts, les peintres doivent s'inſtruire par la lecture, par l'étude des bons ouvrages, & ſe rendre compte par la méditation de ce qui conſtitue les véritables convenances. Habituez-vous, jeunes diſciples, à les reſpecter, elles régleront vos mœurs, votre conduite & dirigeront votre talent.

Pliez-vous cependant à certaines conventions pour ne pas vous ſingulariſer; mais non pas dans ce qui regarde la perfection de l'art, ſuppoſe qu'elles y ſuſſent contraires. Défendez-vous relativement à votre talent de vous laiſſer entraîner par les conventions paſſagères & ſouvent extravagantes des modes, par la recherche, l'affectation & les ſingularités. Ces erreurs ſont originairement l'ouvrage d'un individu dont vous deviendriez les diſciples, & vous ne devez l'être que de la belle nature. Les modes ne ſont adoptées que par une ſociété plus ou moins nombreuſe, & vous devez avoir pour but de plaire à toutes.

Digitized by Google

Enfin les ſingularités ſont dans les arts, ce qu'elles ſont dans la nature, c'eſt-à-dire le plus ordinairement, des monſtres. La beauté, quoiqu'elle ſoit très-rare, n'eſt pas une ſingularité; elle eſt la perfection des choſes. La ſingularité n'eſt le plus ſouvent qu'une difformité; &, dans les ouvrages des hommes, la beauté ne ſe ſouſtrait pas aux loix de la raiſon, tandis que la ſingularité ſe fait gloire de s'en affranchir.

Je finirai par recommander aux artiſtes de ſe défier de prendre pour modèles les ouvrages qu'on appelle ouvrages de *goût*. Ils ſont ſouvent maniérés; ils peuvent ſéduire; mais preſque toujours ils égarent; car l'affectation & la manière qu'on nomme ſouvent mal-à-propos *goût* & eſprit, ne ſont que le mauvais *goût* & l'eſprit dénué de raiſon.

Il eſt à l'égard de la peinture comme des autres arts, des hommes de *goût*, des juges du *goût*; & pour l'ordinaire ils ſont partie des claſſes de la ſociété qui peuvent influer par leurs opinions & leurs déciſions ſur le ſort des arts & des artiſtes. Suppoſons que chez un peuple doux, qui auroit un penchant très-marqué à ſe modeler ſur ceux qui jouiſſent des diſtinctions dûes aux rangs, aux titres & qu'on n'accorde que trop ſouvent même à la richeſſe; ſuppoſons (dis-je) que le plus grand nombre des hommes diſtingués de cette nation flexible ſe regardât comme doué d'un *goût* juſte & délicat ſans s'être jamais rendu compte du véritable ſens de ces expreſſions; ſuppoſons encore que, d'après ce don prétendu & leur diſtinction réelle dans la ſociété, ils ſe cruſſent autoriſés & comme obligés même à décider ſur toutes les productions des arts, accoutumés qu'ils ſeroient à voir adopter leurs opinions, ne doit-on pas penſer que les grandes convenances, baſes des véritables beautés, courroient riſque d'être ſouvent ſacrifiées à des idées peu réfléchies, peu juſtes, à des affections du moment, à des conventions particulières, même à des caprices; & que les conſéquences de cet abus ſeroient peu-à-peu funeſtes aux arts, aux lettres & au bon *goût*?

On pourroit leur dire en général, ſans avoir intention de les bleſſer, mais pour leur avantage & pour celui des arts, que le bon *goût*, & les convenances qui en ſont les principes, ont des droits plus anciennement fondés que ceux qui ne ſont dûs qu'aux rangs, aux titres & à la richeſſe; que ces droits commandent à tout le monde & ne peuvent réellement être aſſervis à perſonne.

Que les principes des arts, & de tout ce qui y a rapport exigent que, pour les connoître, on les médite, on les diſcute avec ceux qui joignent la pratique à une ſaine théorie; & que ces hommes ſont les vrais ſupérieurs à cet égard. Croyez même, pourroit-on ajouter, que ſi quelques artiſtes, par intérêt ou pour briguer votre faveur, ont la foibleſſe de vous tromper en vous flattant, ils ne vous apprécient pas moins en ſecret à votre déſavantage. Perſuadez-vous donc que les moyens de devenir vraiment hommes de *goût* ne ſont pas de protéger avec une affabilité d'autant plus orgueilleuſe qu'elle eſt plus familière, de répandre avec prodigalité des libéralités plus faſtueuſes que juſtes, de ſavoir employer aſſez adroitement & d'un ton impoſant des mots, des phraſes vagues; mais que pour s'inſtruire, après avoir bien lu & médité, il faut bien voir, bien comparer; c'eſt-à-dire voir (en diſciple) opérer les hommes inſtruits, & les écouter après les avoir interrogés; que c'eſt ainſi qu'on acquiert le droit de juger, d'encourager, d'apprécier les talens, & qu'il faut encore que la modeſtie qui eſt au-deſſus des prétentions, & la défiance de ſoi, plus noble que la confiance de l'orgueil, s'établiſſent les conſervatrices du tréſor de vos connoiſſances (*Article de M. WATELET.*)

GOUT. Ce mot qui ne déſigne dans ſon origine que les ſenſations de la langue & du palais, a pris une ſignification bien plus étendue. Comme c'eſt le ſens du *goût* qui juge la ſaveur des alimens, on a emprunté ſon nom pour déſigner cette qualité de l'eſprit qui juge du mérite des ouvrages dans les lettres & dans les arts. D'abord on avoit du *goût* pour juger la bonté d'un mêt; on a eu enſuite du *goût* pour juger la bonté d'un livre, d'un tableau, la beauté d'une étoffe, celle d'une voiture, d'un ameublement, & pour prononcer même ſur toutes les inutilités, toutes les bizarreries que peuvent créer le luxe, la mode, & quelquefois la dépravation du *goût*.

Le *goût* ayant donc été adapté à tout, & tout le monde ſe piquant d'en avoir, ce mot a été ſi ſouvent employé, & ſi ſouvent mal appliqué, qu'il a fini par n'avoir plus qu'une ſignification vague, & quelquefois même inintelligible. Nous allons tâcher de la déterminer.

Il ſemble que le *goût* ne ſoit autre choſe que le ſentiment des convenances. Ce qui choque le *goût* dans quelque choſe que ce ſoit, c'eſt ce qui s'écarte des convenances de cette choſe. Les ſouliers à la poulaine, que portoient nos ancêtres, étoient de mauvais *goût*, parce que le pied de l'homme ne ſe termine point par une longue pointe relevée, & qu'un vêtement doit convenir à la forme de ce qu'il revêt. Les vertugadins dont les femmes ſe paroient au ſeizieme ſiècle, étoient de mauvais *goût*, parce que la taille d'une femme ne ſe termine pas en forme de tonneau. Une étoffe dont le deſſin eſt trop chargé eſt de mauvais *goût*, parce que la confuſion eſt un défaut dans la nature. Il peut y avoir du mauvais *goût* dans

les couleurs d'une parure, parce qu'il y a des couleurs qui ne ſe conviennent point entr'elles.

Le *goût* dans les matières littéraires, pourroit être défini *le ſentiment des convenances dans l'enſemble, les détails & l'expreſſion.* Si cette définition eſt juſte, que penſer de ces hommes ſans *goût* & ſans jugement, qui ſoutiennent que le *goût* eſt l'aſſaſſin du génie, comme ſi le propre du génie étoit de s'écarter des convenances? mais on ſait combien de littérateurs & d'artiſtes ſont intéreſſés à decorer le *bizarre* du beau titre de génie.

L'écrivain, homme de *goût*, juge les convenances du ſujet qui l'occupe & il les obſerve: le lecteur, homme de *goût*, applaudit à l'obſervation de ces convenances, ou condamne l'auteur qui ne les a pas obſervées.

Un ouvrage eſt de mauvais *goût*, quand le ſujet manque lui-même aux convenances. Tels ſont ceux dont l'objet eſt dégoûtant, ou ignoble, ou d'une ſale obſcénité, & capables ſeulement de plaire aux gens qui ont les mœurs & l'eſprit corrompus. Des détails de mauvais *goût* ſont ceux qui manquent aux convenances générales, ou ceux qui, ſans être vicieux par eux-mêmes, pêchent contre les convenances du ſujet. Ainſi les grands mouvemens, les figures hardies de l'art oratoire ou de la haute poéſie, ſi ſouvent prodigués aujourd'hui dans des ſujets qui n'exigent que de la ſimplicité, ſont de mauvais *goût* dans ces ſujets, quoiqu'ils puſſent mériter d'être applaudis s'ils étoient mieux placés. Enfin l'expreſſion eſt de mauvais *goût*, quand elle n'eſt pas convenable au ſujet que l'on traite; quand elle eſt trop élevée, trop baſſe, trop fleurie, trop ſimple, trop recherchée, toujours relativement à ce ſujet.

On confond quelquefois, dans les ouvrages d'eſprit, la fineſſe & la délicateſſe avec le *goût*. Cependant un auteur peut avoir des idées fines, délicates, ſans avoir le ſentiment général ou particulier des convenances. Il pourra mettre de la fineſſe où il faut de la nobleſſe, de la force, de la grandeur; & mettre de la délicateſſe où il faut la plus grande clarté.

Le bon ſtyle ſera toujours de bon *goût*, puiſque le ſtyle ne peut être bon ſans s'accorder avec les convenances de la langue, & du ſujet, & des détails du ſujet.

Le *goût* dans les arts ne doit pas être différent de ce qu'il eſt dans les lettres; il change ſeulement d'objet, & reſte le même; il conſiſte toujours dans l'obſervation des convenances.

Le deſſin ſera d'accord avec les convenances générales s'il eſt conforme à un beau modèle choiſi dans la nature: mais il peut manquer à la convenance du ſujet, ſi par exemple une figure d'Hercule eſt d'un deſſin ſvelte, ou celle d'Apollon d'un deſſin muſclé. Alors le deſſin, bon en lui-même, ſera de mauvais *goût* relativement au ſujet.

La couleur ſera de mauvais *goût*, ſi elle inſpire la gaieté dans un ſujet qui ne doit inſpirer que de la triſteſſe, de la pitié, de l'horreur; ou ſi elle eſt triſte quand le ſujet exige de la gaieté.

Tout ce qui, dans la compoſition, peut offenſer les convenances générales, ou les convenances particulières du ſujet, conſtitue une compoſition de mauvais *goût*.

Une draperie, indépendamment des convenances de coſtume, ſera de mauvais *goût*, ſi elle ne convient pas au ſujet ou aux perſonnages qui en ſeront revêtus. Des étoffes gaies & brillantes ſeront de mauvais *goût* dans un ſujet lugubre; elles le ſeront encore, ſi on les choiſit pour draper un vieillard reſpectable, un grave philoſophe, un magiſtrat auſtère.

Tous les acceſſoires peuvent être jugés par les mêmes principes. La prodigalité de richeſſes dans les détails eſt ſouvent une faute de *goût*, parce qu'elle pêche contre une des premières convenances de l'art, qui eſt d'attirer l'attention ſur l'objet principal.

On dit de certaines perſonnes qu'elle n'ont pas de *goût*. Cela peut être vrai, & l'eſt même toujours ſous un grand nombre de rapports; mais ne peut l'être généralement, à moins qu'il ne s'agiſſe de perſonnes dont l'organiſation ſoit abſolument viciée. Il n'y a pas d'ailleurs d'homme qui ne ſoit capable de ſentir quelques convenances, & d'en juger, & qui, par rapport à ces convenances ne ſoit homme de *goût*.

Mais comme le cercle des convenances ſemble renfermer tout ce qui exiſte, il n'eſt perſonne dont l'eſprit puiſſe parcourir ce cercle entier, & qui par conſéquent puiſſe avoir le *goût* univerſel.

On regarde le *goût* comme inné; on prétend que le *goût* ne ſe peut acquérir. Ce principe eſt faux, s'il eſt pris généralement; il eſt vrai, ſi l'on veut le particulariſer.

L'homme, par exemple, qui eſt né avec un caractère froid & peu ſenſible, pourra montrer beaucoup de *goût* dans les objets qui ne tiennent qu'à la raiſon ſévère, & ſentira très-bien les convenances réciproques de ces objets; mais il ne ſentira pas celles des gentes qui ne doivent leur mérite qu'à l'impétuoſité des paſſions, à la chaleur brûlante de l'enthouſiaſme. Il eſt donc vrai que certains hommes n'acquerront jamais le *goût* qui fait produire ou juger certains ouvrages, parce qu'il n'a pas même apporté en naiſſant ce que nous appellerons les organes de ce *goût*. Il ne ſentira pas mieux les convenances des objets auxquels ſon organiſation

Digitized by Google

eſt étrangère, qu'un aveugle ne ſentira les convenances des couleurs.

Mais il ne faut pas croire que le *goût* même dont on a apporté en naiſſant l'organiſation, ou, ſi l'on veut, les diſpoſitions, ſoit inné. Raphaël, né dans un village, & condamné à des travaux ruſtiques, n'auroit pas eu la moindre idée des convenances pittoreſques, qu'il a ſi bien obſervées, & qui lui conſervent le premier rang entre les peintres.

Il n'y a d'inné que les diſpoſitions au *goût*; mais le *goût* lui-même dépend de l'étude, de la pratique, de l'expérience, de l'habitude de comparer, & de la réflexion.

S'il y a des hommes qui ne peuvent acquérir le ſentiment & la pratique des convenances qui conſtituent les genres inférieurs de l'art, c'eſt qu'il y a des hommes à qui leur organiſation refuſe même de réuſſir dans les opérations les plus méchaniques. Ils ſuivent des écoles, ils écoutent des maîtres; mais les grands principes de l'art ne ſont jamais reçus dans leur intelligence.

Le grand principe, le principe univerſel des arts, n'eſt autre choſe que celui des convenances obſervées, par rapport aux objets de la nature qui tombent ſous le ſens de la vue. Ce principe des convenances conduit les artiſtes à la beauté, puiſque la nature s'écarte des convenances quand elle ceſſe d'être belle. La beauté conſiſte dans la juſte correſpondance, dans l'exacte proportion des parties, & n'eſt par conſéquent autre choſe que la parfaite convenance de ces parties entre elles. Un nez trop grand ou trop petit, des yeux trop ſaillans ou trop enfoncés, un menton trop long ou trop court, des joues trop creuſes, une bouche trop fendue, des lèvres trop plattes ou trop épaiſſes, ſont autant de défauts de convenance qui conſtituent la laideur.

Ainſi la connoiſſance de la nature eſt celle de la beauté, & l'imitation de la nature qui eſt l'objet de l'art, eſt l'imitation du beau. Les difformités ne ſont pas la nature, elles en ſont les écarts. Raphaël a peint la nature, Rembrandt n'en a ſouvent peint que la dégradation, au moins dans les formes; il a cependant une grande réputation, & juſtement méritée, parce qu'il a imité de grandes beautés de la nature dans la couleur, & dans les effets. Jamais la nature ne s'écarte de la beauté, qu'elle ne faſſe ſes premiers pas vers la monſtruoſité. La laideur n'eſt formée que de l'excès ou du défaut de ce qu'exige la nature pour être elle-même.

Le bon *goût* dans les arts peut ſe trouver dans les genres inférieurs, lorſque les convenances y ſont bien obſervées. La repréſentation d'une fête champêtre, d'un bouquet de fleurs, d'une corbeille de fruits, de la nature morte, peut être de bon *goût*.

Des imitations de ſcènes ignobles, ſont de mauvais *goût* par rapport au choix du ſujet qui bleſſe les convenances générales. Mais elles peuvent être de bon *goût* par d'autres convenances, comme nous venons de le dire en parlant de Rembrandt. Il faut conſidérer alors ſi, le ſujet une fois admis, le reſte s'accorde avec les convenances.

Le grand *goût* ſuppoſe un grand genre. Il conſiſte, comme *Mengs* l'a défini, à choiſir les grandes & principales parties de l'homme & de toute la nature, & à rejetter ou cacher celles qui ſont foibles & ſubordonnées, lorſqu'elles ne ſont pas abſolument néceſſaires.

Le *goût* meſquin s'occupe de toutes les petites parties & préfère les pauvretés qui annoncent la foibleſſe & la misère de la nature aux grandes formes qui en conſtituent la force & la beauté.

On confond ſouvent, dans le langage des arts, le *goût* avec la manière: c'eſt dans ce ſens que, pour déſigner la manière d'une école ou d'un artiſte, on dit le *goût* de telle école, de telle nation, de tel maître. Dans cette acception, le *goût* du maître eſt ordinairement compoſé plus ou moins du *goût* de ſa nation & de ſon *goût* particulier.

Il eſt une partie de la manœuvre de l'art que les artiſtes appellent *ragoût* & qu'on déſigne auſſi par le nom de *goût*. Cette partie eſt une ſorte de coquetterie; une recherche de moyens de plaire par un maniement badin de pinceau, par des laſſés, par des touches piquantes, par des agencemens d'acceſſoires qui, grouppés enſemble, plaiſent à l'œil, & qu'on appelle quelquefois, en langage d'ateliers, un fouillis ragoûtant. Tout cela tient de fort près à ce qu'on appelle *eſprit* dans les arts. Voyez l'article ESPRIT.

Comme ces moyens ſont petits, on ſent qu'ils ne conviennent pas aux grandes choſes. Ils ſeroient très-déplacés dans une grande freſque, puiſqu'ils ne ſeroient pas même apperçus; ils le ſeroient encore dans de grands tableaux; ils donnent du prix à de petits ouvrages: mais loin d'être le *goût*, ils ſont le témoignage d'un mauvais *goût*, quand ils ſe trouvent employés dans des ſujets où ils ne conviennent pas. Un peintre qui n'eſt plus, & dont l'exemple & les ſuccès auroient pu détruire le *goût* dans l'École Françoiſe, a obtenu long-tems la réputation d'artiſte plein de *goût*, pour avoir prodigué ces moyens dans tous ſes ouvrages, & dans ceux mêmes où les convenances exigeoient les beautés les plus auſtères. Peu ſenſible à la beauté, trop léger pour ſe ſoumettre aux convenances même les plus néceſſaires, il réduiſoit ſon art en une ſorte de libertinage, & faiſoit entrer ce qu'on peut appeller le badinage pittoreſque dans les ſujets où Raphaël eût cherché ce que la beauté idéale a de plus ſublime. Son

exemple doit effrayer ceux qui voudroient fonder leur gloire ſur un caprice paſſager : après avoir ſéduit la France, il a preſque ſurvécu à ſa réputation.

» Le *goût* (ce mot peut s'entendre encore ici comme exprimant le ſentiment des convenances) » Le *goût*, dit Mengs, eſt ce qui détermine » l'artiſte à faire choix d'un objet principal, » & à prendre ou à rejetter ce qui peut y » avoir un rapport bon ou mauvais. Voilà pourquoi lorſque tout, dans un tableau, eſt exécuté d'une même manière, on dit que l'artiſte a tout à fait manqué de *goût*, parce qu'il » n'offre rien de pittoreſque ni de diſtinct, » & que par conſéquent l'ouvrage eſt ſans effet » & ſans expreſſion. Le choix du peintre décide » du ſtyle de l'ouvrage ; c'eſt ce qu'il faut appliquer au coloris, au clair-obſcur, au jet » des draperies & aux autres parties de la peinture ; de ſorte que lorſqu'il ſait choiſir le plus » beau & le plus grand dans chacune de ces parties, il produit immanquablement des ouvrages du plus grand *goût*. Le beau eſt ce » qui rend toutes les qualités agréables d'une » choſe ; & le mauvais ce qui n'en montre que » les parties déſagréables.

» Il faut donc étudier chaque choſe pour voir » ce qu'on voudroit y trouver, & pour choiſir » enſuite les parties qui répondent le mieux » aux objets qu'on veut repréſenter : c'eſt de » cette manière qu'on produit des choſes véritablement belles. Qu'on examine, d'un autre » côté, ce qui eſt de mauvais dans un objet » & qu'on voudroit qui n'y fût point ; c'eſt » ce qui ſeroit déſagréable, & ce qu'il faut » rejetter.

» C'eſt en examinant ainſi les qualités des » choſes qu'on trouvera l'expreſſion. Rien ne » peut être expreſſif, s'il n'eſt rendu avec les » qualités qui le caractériſent naturellement. » Le bon, en général, eſt ce qui eſt utile & » ce qui flatte agréablement nos ſens ; & le » mauvais, dans chaque choſe, eſt la partie » qui bleſſe nos yeux, & qui révolte notre » jugement, en nous cauſant une ſenſation déſagréable.

» Notre eſprit eſt choqué de tout ce qui » n'eſt pas d'accord avec ſa cauſe, & avec ſa » deſtination : il l'eſt donc quand notre vue » eſt frappée d'un objet qui ne ſemble pas convenir avec la cauſe de ſon exiſtence, ou » avec ſa deſtination, & que nous ne pouvons » concevoir pourquoi il a telle ou telle forme.

» Tout ce qui affecte trop fortement les » nerfs optiques, offenſe la vue ; ce qui fait » que certaines couleurs, ainſi que les lumières » & les ombres trop tranchantes, fatiguent l'ame. » Les hachures trop fortes, ainſi que les couleurs ou trop vives ou trop contraſtées nous » ſont déſagréables, par la raiſon qu'elles font » paſſer trop ſubitement nos yeux d'une ſenſation à une autre, & cauſent ainſi une tenſion » violente de nerfs qui bleſſe nos yeux. Voilà » pourquoi auſſi l'harmonie nous eſt ſi agréable, parce qu'elle conſiſte à établir toujours » des milieux entre les extrêmes.

» Comme l'art de la peinture eſt très-difficile, il n'y a point encore eu d'artiſte dont » le *goût* ait été également parfait dans toutes » les parties. Celui qui aura bien choiſi dans » l'une aura ſouvent fort mal réuſſi dans l'autre, » & dans quelques-unes même il n'aura mis » aucun choix ». (*Article de M.* LEVESQUE.)

G R

GRACE (ſubſt. fém.) Si la *grace* naît du juſte accord des ſentimens de l'ame avec l'action du corps, le peintre, pour la repréſenter, doit apprendre à bien connoître, par l'obſervation & par la méditation, la marche corrélative des affections & des mouvemens ; marche quelquefois parfaitement correſpondante, mais trop ſouvent inégale, ſoit que l'expreſſion éprouve quelque gêne, ſoit que le ſentiment ſoit contraint ou peu ſincère.

Le mot dont il s'agit ici eſt un de ceux qui ſont adoptés avec la même acception dans tous les arts & dans l'uſage ordinaire. C'eſt un terme de théorie générale, & ce ſont les termes de cette eſpèce qui forment les liens par leſquels tous les beaux arts ſe trouvent unis les uns aux autres.

La *grace* d'une figure peinte ou ſculptée, celle d'une figure décrite en vers, ou en proſe, celle d'un air de muſique, toutes ces *graces* ont le même principe.

Je prie les lecteurs de pardonner ſi je remets ici ſous leurs yeux le chapitre de la *grace* tel qu'il ſe trouve à la ſuite du poëme de l'art de peindre ; ce que j'ai penſé & dit à ce ſujet, m'a paru confirmé par les obſervations que j'ai continué de faire ; il a été adopté par pluſieurs auteurs qui ont écrit ſur cette matière, & je ne pourrois dire qu'à peu-près les mêmes choſes en d'autres termes.

La *grace*, ainſi que la beauté, concourt à la perfection. Ces deux qualités ſe rapprochent dans l'ordre de nos idées : leur effet commun eſt de plaire : quelquefois on les confond, plus ſouvent on les diſtingue : elles ſe diſputent la préférence qu'elles obtiennent ſuivant les circonſtances.

La beauté ſupporte un examen réitéré & réfléchi ; ainſi l'on peut diſputer le prix de la beauté, comme firent les trois déeſſes, tandis que le ſeul projet prémédité de montrer des *graces*, les fait diſparoître.

Je crois que la beauté (comme je l'ai dit) conſiſte dans une conformation parfaitement relative

relative aux mouvemens qui nous ſont propres.

La *grace* conſiſte dans l'accord de ces mouvemens avec ceux de l'âme.

Dans l'enfance & dans la jeuneſſe, l'âme agit d'une manière libre & immédiate ſur les reſſorts de l'expreſſion.

Les mouvemens de l'âme des enfans ſont ſimples, leurs membres dociles & ſouples. Il reſulte de ces qualités une unité & une franchiſe qui plaît.

Conſéquemment, l'enfance & la jeuneſſe ſont les âges des *graces*. La ſoupleſſe & la docilité des membres ſont tellement néceſſaires aux *graces*, que l'âge mûr s'y refuſe & que la vieilleſſe en eſt privée.

La ſimplicité & la franchiſe des mouvemens de l'âme contribuent tellement à produire les *graces*, que les paſſions indéciſes, ou trop compliquées les font rarement naître.

La naïveté, la curioſité ingénue, le déſir de plaire, la joie ſpontanée, le regret, les plaintes & les larmes même qu'occaſionne la perte d'un objet chéri, ſont ſuſceptibles de *graces*, parce que tous ces mouvemens ſont ſimples.

L'incertitude, la réſerve, la contrainte, les agitations compliquées & les paſſions violentes, dont les mouvemens ſont en quelque façon convulſifs, n'en ſont pas ſuſceptibles.

Le ſexe le plus ſouple dans ſes reſſorts, le plus ſenſible dans ſes affections, dans lequel le déſir de plaire eſt un ſentiment en quelque façon indépendant de lui, parce qu'il eſt néceſſaire au ſyſtême de la nature; ce ſexe qui rend la beauté plus intéreſſante, offre auſſi, lorſqu'il échappe à l'artifice & à l'affectation, les *graces* ſous l'aſpect le plus ſéduiſant.

La jeuneſſe très-cultivée s'éloigne ſouvent des *graces* qu'elle recherche, tandis que celle qui eſt moins contrainte, les poſsède ſans avoir eu le projet de les acquérir. C'eſt que l'eſprit éclairé & les conventions établies retardent, ou affoibliſſent les mouvemens ſubits tant de l'âme que du corps. La réflexion les rend compliqués. Plus la raiſon s'affermit & s'éclaire, plus l'expérience s'acquiert, & moins on laiſſe aux mouvemens intérieurs cet empire qu'ils auroient naturellement ſur les traits, ſur les geſtes & ſur les actions.

L'âge mur, qui voit ordinairement ſe perfectionner & la raiſon & l'expérience, voit auſſi les reſſorts extérieurs devenir moins dociles & moins ſouples.

Dans la vieilleſſe enfin, l'âme refroidie ne donne plus ſes ordres qu'avec lenteur, & ne ſe fait plus obéir qu'avec peine.

L'expreſſion & les *graces* s'évanouiſſent alors; les *graces* telles que je viens de les définir, empruntent une valeur infinie de la plus parfaite conformation.

Cependant les mouvemens ſimples de l'ame n'ont peut être pas, avec la perfection d'un corps bien conformé, le rapport abſolu qui exiſte entre cette parfaite conformation & les actions qui lui ſont propres.

Voilà pourquoi l'enfance, qu'on peut regarder comme un âge où le corps eſt imparfait, ſe trouve ſuſceptible des *graces*, tandis que ce n'eſt que par convention qu'on peut lui attribuer la beauté.

Ce que j'ai dit ſuppoſe encore l'équilibre des principes de la vie qui produit ſur nous la ſanté. Cet état commun à tous les âges, dans les rapports qui leur conviennent, eſt favorable aux *graces*, & ſert de luſtre à la beauté.

Au reſte, cet accord des mouvemens ſimples de l'ame avec ceux du corps, éprouve une infinité de modifications, & produit des effets très-variés.

C'eſt delà que vient ſans doute l'obſcurité avec laquelle on en parle communément, & ce *je ne ſai quoi*, expreſſion vuide de ſens qu'on a ſi ſouvent répétée, comme ſignifiant quelque choſe.

Les *graces* ſont plus ou moins apperçues & ſenties, ſelon que ceux aux yeux deſquel elles ſe montrent ſont eux-mêmes plus ou moins diſpoſés à en remarquer l'effet.

Qui peut douter qu'il ne ſe faſſe, quand nous ſommes très-ſenſibles aux *graces*, un concours de nos ſentimens intérieurs, avec ce qui les produit? fixons quelques idées à ce ſujet.

Un homme indifférent voit venir à lui une jeune fille, dont la taille proportionnée ſe prête à ſa démarche avec cette facilité & cette ſoupleſſe qui ſont les caractères de ſon âge. Cette jeune fille, que je ſuppoſe affectée d'un mouvement de curioſité, reçoit de cette impreſſion ſimple de ſon ame, des charmes qui frappent les yeux de celui qui la regarde.

Voilà des *graces* naturelles indépendantes d'aucune modification étrangère.

Suppoſons actuellement que cet homme, loin d'être indifférent, prenne l'intérêt d'un père à cette jeune beauté qui l'apperçoit, & qui ſe rend près de lui. Suppoſons encore que la curioſité qui guidoit les pas de la jeune fille, ſoit changée en un ſentiment moins vague, qui donne un mouvement plus décidé à ſon action & à ſa démarche: quel accroiſſement de *graces* va naître de cet objet plus intéreſſant, de cette action plus vive, & de la relation de ſentiment qui d'un côté produit un empreſſement tendre, & qui de l'autre rend le père plus clairvoyant cent fois, & plus ſenſible aux *graces* de ſa fille, que ne l'étoit cet homme déſintéreſſé!

Ajoutons à ces nuances.

Que ce ne ſoit plus un homme indifférent, ni même un père, mais un jeune homme amoureux qui attend & qui voit arriver l'objet

qu'il deſire & qu'il chérit ; que cette jeune fille à ſon tour, ſoit une tendre & naïve amante, qui n'a pas plutôt apperçu celui qu'elle aime, qu'elle précipite ſa courſe ; ſuppoſez que le lieu dans lequel ces deux amans ſe réuniſſent, ſoit ce que la nature peut offrir de plus agréable ; que la ſaiſon favorable ait décoré de verdure & de fleurs le lieu du rendez-vous. Repréſentez-vous à la fois les charmes de la jeuneſſe, la perfection de la beauté, l'éclat d'une ſanté parfaite, l'agitation vive & naturelle de deux ames qui éprouvent les mouvemens les plus ſimples, les plus relatifs, les moins contraints ; & voyez ſe ſuccéder alors une variété infinie de nuances dans les *graces*, qui, toutes inſpirées, toutes involontaires, ſont par-conſéquent empreintes ſur les traits & exprimées dans les moindres actions & dans les moindres geſtes.

Ainſi parmi les impreſſions de l'ame qui ſe peignent dans nos mouvemens, & dont j'ai parlé, en réfléchiſſant ſur les paſſions, celle qui paroît la plus favoriſée de la nature, l'amour produit une expreſſion plus agréable, plus univerſelle, plus ſenſible que toute autre, & dans laquelle la relation de l'ame & du corps qui fait naître les *graces*, eſt plus intime & plus exactement d'accord.

Auſſi les anciens joignoient, & ne ſéparoient jamais Vénus, l'Amour & les *Graces* : & la ceinture myſtérieuſe décrite par Homère n'eſt peut-être que l'emblême de ce ſentiment d'amour ſi fertile en *graces*, dont Vénus toujours occupée empruntoit le charme que la beauté ſeule n'auroit pu lui donner (*Article de M. WATELET.*)

La GRACE eſt une des branches du goût par laquelle l'art parvient à plaire à l'ame de la manière la plus douce & la plus agréable.

Le talent de donner de la *grace* ne s'acquiert ni par le ſavoir, ni par la plus grande pratique, ni par les meilleures leçons. Ce n'eſt pas non plus par le ſavoir ni par l'étude qu'on eſt enchanté d'un ouvrage plein de *grace*.

La *grace* eſt tout ſentiment dans l'habile artiſte qui l'exprime : elle inſpire, diſons mieux, elle commande le plaiſir à tous ceux qui jettent les yeux ſur ſon ouvrage.

La *grace* ne connoît ni les principes, ni les conventions. Chaque nation peut bien avoir ſon genre de *beauté* ; mais la grace eſt une pour tout pays.

Elle ne peut ſe décrire, ni ſe meſurer, ni ſe déterminer ; en tout cela, plus fine, plus fugitive, plus univerſelle que la *beauté*. Auſſi leur eſſence, comme leurs effets, ſont-ils différens : ces deux qualités exquiſes ne ſe reſſemblent que par leurs attraits, toujours cependant plus victorieux dans la *grace*.

Celle-ci plaît & ravit ſans la préciſion de formes adoptée par les artiſtes pour exprimer *la beauté*. La *beauté*, toute admirable qu'elle eſt, n'attire & ne charme que par la *grace* qui l'accompagne quelquefois, & qui ſeule la rend accomplie.

La *grace plus belle encore que la beauté*, dit la Fontaine en faiſant la peinture de la Déeſſe des Amours. Et convenons-en ; ce poëte a été peut-être dans l'art de peindre à l'eſprit, le ſeul des nôtres qui fût en poſſeſſion de définir la *grace* ; parce qu'elle naiſſoit ſous ſa plume comme ſous les pinceaux de l'Albane.

On vient de dire que les *graces* ne s'acquièrent pas, c'eſt auſſi l'avis de Monteſquieu : « Pour en avoir, ajoute-t'il, il faut être naïf ; » mais comment travailler à être naïf ? »

La naïveté qui donne la *grace* dans la nature, peut ſeule la produire dans l'art qui l'imite. Dès le moindre mouvement pour courir après elle, on s'en éloigne.

Si tel eſt le vrai caractère de la *grace*, que l'écrivain célèbre que nous venons de citer la fait entrer dans un chapitre (1) qu'il intitule : *Le je ne ſai quoi*, on ſent qu'on ne peut raiſonnablement s'appéſantir ſur ſon eſſence, encore moins prétendre donner des méthodes pour l'obtenir.

Dire, comme M. Watelet (2) d'après Félibien (3) : « Que la *grace* conſiſte dans l'accord des mouvemens produits par la beauté, » avec les mouvemens de l'ame » ; c'eſt-à-dire que la *beauté* eſt néceſſaire à la *grace*, c'eſt une aſſertion qui n'eſt pas toujours vraie. En ſecond lieu, l'accord des mouvemens du corps avec ceux de l'ame convient autant à l'expreſſion exacte de toutes les paſſions, qu'aux *graces*.

Félibien prétend encore que la *grace* eſt un mouvement de l'ame dont on ne juge que par l'action du corps. Ce principe n'eſt exact ni général. *La Liane endormie* de Pierre de Cortone, la ſeule figure de ce peintre où l'on voye de la *grace* ſans *maniére* ; la Sainte-Cécile expirante du Duminiquin, & quelques autres encore prouvent que l'art, comme la nature, met de la *grace* même dans l'inaction (4).

(1) Eſſai ſur le goût.

(2) *Réflexions à la ſuite du Poëme de l'art de peindre.*

(3) *Entretien premier ſur les vies & les ouvrages des Peintres.* in-12. pag. 44.

(4) Félibien auroit pu répondre que l'inaction même doit être regardée, dans l'art, comme un mouvement, parce qu'elle eſt la continuation de l'attitude que la figure eſt cenſée avoir priſe dans ſon dernier mouvement. Une perſonne endormie peut avoir de la *grace*, parce qu'elle peut conſerver une attitude gracieuſe qu'elle a priſe en s'endormant ou pendant ſon ſommeil. La douce convulſion de Sainte Cécile expirante eſt un mouvement. Enfin une perſonne morte peut avoir encore de la *grace*, parce que le dernier mouvement qu'elle a fait, & dont elle conſerve l'attitude, a pu être gracieux. *Note de l'Editeur.*

La ſeule & la ſûre manière d'expliquer la *grace* dans l'art, c'eſt d'indiquer où elle ſe trouve.

Le Corrége eſt préſenté comme le maître des *graces*. On ne peut lui refuſer cette diſtinction, ſi on conſidere ſes ouvrages principalement du côté de l'exécution ; car dans la *grace* des attitudes, il eſt par fois un peu recherché.

L'Albane nous ſemble avoir atteint cette partie de la *grace* dans le plus haut dégré. Il n'y prétend jamais, & tout la reſpire dans les mouvemens ſimples, naïfs de ſes figures.

La Vénus de *Médicis*, la Vénus *accroupie*, l'*Apollino*, l'Hermaphrodite, ſont comme l'indique fort bien Menga (1), de vrais modèles de *grace* que nous avons dans l'antique.

François Duquesnoy, dit le Flamand, le Puget dans quelqu'unes de ſes ſtatues, ſont les ſculpteurs modernes qui ayent le mieux ſenti les *graces*. Parmi nos peintres françois, Sébaſtien Bourdon les a connues.

Plaire eſt un des grands buts de l'art. Rien n'eſt plus propre à le remplir que d'y mettre de la *grace*. Carle Maratte en ſentoit le prix ; il en avoit beaucoup recherché les moyens. Il voulut peindre les trois *graces*, & il leur fait dire ces mots dans ſon tableau : *niente ſenza di noi, rien ſans nous*. Mais lui-même connut-il la *grace* ? non ſans doute, car il y travailla.

Bien peu d'artiſtes ont excellé dans l'art de donner la vraie *grace* à leurs figures, & de la réunir à ce mérite d'exécution qui contribue à la caractériſer. *Raphaël* lui-même a mieux connu la beauté que la *grace* ; &, comme l'obſerve Mengs, ſon pinceau *ſec* s'oppoſoit à ce qu'il pût l'exprimer ; j'ajouterai que la *ſévérité* de ſes formes y mettoit encore un obſtacle. Parmeſan a fait grimacer ſes figures à force de vouloir *faire de la grace* ; *Andrea Sacchi*, malgré la beauté de ſon deſſin, la *grace* de ſon pinceau, & quoiqu'il fût élève de l'Albane, rend la beauté trop froide pour avoir de la *grace* ; parmi nous, les Coypels ont affecté de donner des *graces* à leurs figures, & par-là elles ſont minaudières ; Watteau, notre aimable Watteau n'a pas rendu la *grace*, il eſt gracieux. Car ce qu'on entend par gracieux en françois, ſignifie le genre agréable, doux, galant ; mais n'exprime pas l'equivalant de la *grace*. Ainſi on dit dans ce ſens que Mignard, C. Maratte, Pierre de Cortone, ſont des peintres gracieux, parce que leurs tableaux repréſentent ſouvent des femmes, des enfans & des ſujets agréables, & que Joſeph Ribera, le Sauvage, Jouvenet, n'ont jamais fait le gracieux, par la raiſon contraire.

Pour exprimer que la *grace* ſe trouve quelquefois dans de certaines parties de l'art, on dit ce tableau eſt peint avec *grace*, ce peintre met beaucoup de *graces* dans ſes formes, telle compoſition eſt pleine de *grace*, telle ſtatue eſt exécutée avec *grace* ; enfin toutes les parties de l'art ſont ſuſceptibles de *grace* ; mais la *grace*, proprement dite, ne réſide que dans le choix des attitudes & du caractère des formes. (*Article de M.* Robin.)

GRACIEUX (adj.) Cet adjectif a une ſignification plus vague que le ſubſtantif dont il dérive.

En effet, lorſqu'on dit qu'un objet a de la grace, cette manière de s'exprimer donne une idée plus préciſe, & inſpire un ſentiment plus déterminé, que ſi l'on diſoit que cet objet eſt *gracieux*. Ce dernier terme même eſt ſouvent ſuſceptible d'une nuance d'ironie que le mot *grace* ne reçoit pas.

La grace inſpire un intérêt qu'on ſe ſent comme forcé de reſpecter, quand on n'auroit pas l'ame diſpoſée aux ſentimens plus doux & plus tendres, qu'elle inſpire, & ce ſeroit un ſigne funeſte pour le ſentiment & les arts ſi elle perdoit cet avantage.

On a déſigné dans la peinture une ſorte de grace par le mot *gracieux*. On comprend dans ce genre tous les ouvrages de l'art qui ſont plus ſuſceptibles d'agrémens que de force. On a eu l'indulgence d'y admettre juſqu'à l'affeterie, & au maniéré de nos mœurs. On dit d'une paſtorale, où rien n'eſt ſimple & vrai, c'eſt un ouvrage dans le genre *gracieux* : on dit par oppoſition, d'une compoſition où tout eſt exagéré, qu'elle eſt du genre terrible. Ces diſtinctions tiennent à nos recherches modernes, & je les crois bien plus nuiſibles qu'avantageuſes aux arts. Elles conduiſent à des idées fauſſes qui ne ſont pas dans la nature, où tout ce qui a rapport à l'art, ſemble lié par des nuances qu'on ne peut claſſer, comme les couleurs qui ſont tellement fondues, qu'on ne peut en faire des diviſions préciſes. Les jeunes artiſtes, & le public qui eſt toujours jeune lorſqu'il manque de véritables inſtructions, prennent comme à l'envi, des idées de claſſes & de genres qui les trompent. Les talens médiocres s'y attachent, parce qu'ils croyent s'y faire un appanage. Les Juges ignorans en font la baſe de leurs déciſions, & tout cela nuit aux progrès des arts, à ceux de la peinture & des véritables artiſtes. La juſte convenance & la vérité comprennent tout ce qui mérite juſtement d'être diſtingué. Il n'y a enfin bien réellement que deux genres principaux dans les Beaux-Arts, le *bon* & le *mauvais*.

Pour vous, jeunes artiſtes, ſi vous cherchez expreſſément dans vos ouvrages à être *gracieux*, il eſt bien à craindre que vous ne tombiez dans l'affectation, ou plutôt dans l'affeterie. Ayez

(1) Œuvres complettes de Mengs, in 4°. 2 vol. pag. 46.

en vue la grace dans les figures & dans les objets qui comportent cette perfection; vous vous dirigerez à un but qui n'eſt pas arbitraire; mais ſoyez bien perſuadés que plus vous faites d'efforts pour donner, par exemple, un air *gracieux* aux têtes que vous peignez, plus vous vous éloignez de la véritable grace.

Dans le *portrait*, l'air qu'on appelle *gracieux* eſt preſque toujours une *grimace*. Tel eſt dans la ſociété, ſi on l'examine bien, le maintien habituel de quelques femmes qui ſe commandent le ſourire, qu'elles ont compoſé devant leur glace, qui s'exercent à un doux langage, comme elles apprennent des chanſons, & qui ſans que leur ame s'intéreſſe, ſe font une ſenſibilité de circonſtance & de moment.

Le mauvais peintre de portrait croit rendre ſes têtes *gracieuſes* en relevant les coins de la bouche. Il penſe leur donner du ſentiment, en allongeant & rapprochant un peu les paupières, & en ſoulevant la prunelle. Ces moyens ridicules expliquent la manière dont il conçoit le ſens du mot *gracieux*.

Que les artiſtes plus habiles ſe rappellent ſouvent ces ridicules. Ce préſervatif eſt d'autant plus néceſſaire qu'ils rencontrent trop ſouvent dans la ſociété de ces phyſionomies de commande.

On preſcrit l'air *gracieux*, la mine *gracieuſe* aux enfans. On appelle triſtes & peu ſociables ceux qui abandonnent leurs traits à la diſpoſition de leur ame. C'eſt un mal peut-être néceſſaire dans la ſociété. Il n'eſt pas auſſi néceſſaire dans la peinture, & les peintres devroient bien au moins conſerver dans le monde qu'ils créent, les types de la franchiſe, du ſentiment & des vérités de la nature. (*Article de M.* WATELET.)

GRADATION (ſubſt. fém.) Si la *gradation* en rhétorique eſt une différence graduée des expreſſions par leſquelles on parvient à la plus forte expreſſion; la *gradation* dans l'art exprime les différens dégrés qu'il eſt néceſſaire de parcourir afin d'atteindre au plus haut dégré dans chacun des parties qui le compoſent.

Ainſi, par rapport à la peinture, il faut de la *gradation* dans la *diſpoſition*, dans les *formes*, dans les *caractères*, dans les *expreſſions*, dans les *mouvemens*, dans les *plis des draperies*, dans les *teintes*, dans les *tons*, &c.

Si nous nous étions occupés d'un ouvrage complet ſur cet art, nous aurions voulu, par le ſyſtême de notre plan, traiter de la *gradation* en parlant des diverſes parties que nous venons de nommer; mais n'ayant pas été à portée de ſuivre cet ordre, nous parlerons dans cet article de la *gradation*, dans toutes les parties dont les mots ont déjà été publiés, & nous renverrons nos opinions ſur la *gradation* dans les *plis des draperies*, dans les *teintes*, dans les *tons*, dans les *mouvemens* aux articles de ces divers mots.

Tout homme un peu réfléchi ſent qu'il doit y avoir de la *gradation* dans les ouvrages de l'art, puiſque la nature en montre par-tout.

La diſpoſition des grouppes & des figures eſt le premier point dans lequel la *gradation* doit être obſervée: tellement que d'elle dépend la clarté du ſujet. Veut-on conduire l'œil du ſpectateur ſur le principal perſonnage de la ſcène? il faut que tous les grouppes, toutes les figures mènent à lui par les dégrés de leurs plans, de leurs formes générales, & de leurs actions. Porus défait & bleſſé eſt amené aux pieds d'Alexandre. Dans ce moment la chaleur de l'action eſt appaiſée; cela ſe voit au calme du héros de Macédoine; cette tranquillité de ſituation paſſe à ſes favoris, & diminue à proportion que les figures s'éloignent du perſonnage capital. La *gradation* d'action relative à la *diſpoſition* entraîne auſſi celle des formes des grouppes.

Le roi des Indes & ceux qui le portent produiſent un enſemble dont la forme eſt tranſverſale par ſa diſpoſition; Alexandre à cheval devenant plus élevé eſt diſpoſé en pyramide, & les divers grouppes de ſoldats qui combattent & amènent des eſclaves, offrent des angles de diverſes ouvertures. Les plans ſe ſuccédant avec clarté & ſans interruption juſqu'au roi, l'œil les a parcourus, & s'arrête où ils ſont interrompus, je veux dire à la figure du vainqueur de l'Inde. C'eſt ainſi que l'attention eſt fixée par la graduelle diſpoſition des grouppes vers le but où réſide la morale & l'héroïſme de cette ſcène pompeuſe. Telle eſt la leçon que le tableau de le Brun nous donne ſur la *gradation* dans la diſpoſition. Le Pouſſin dans un ſujet moins héroïque l'avoit donnée par ſon tableau de la manne; mais *Teſtelin* dans ſes tables ſur la peinture n'eût-il pas préférablement cité celle de le Brun, ſi celui-ci n'avoit été ſon contemporain?

Il eſt une *gradation* dans les formes de la compoſition pittoreſque & dans celles de chaque figure. Pour la premiere eſpèce, citons Rubens: ſoit qu'il préſente Henri IV & Marie de Médicis dans l'Olympe ſous l'emblême poëtique de Jupiter & de Junon, ſoit qu'il veuille nous fixer ſur Paul terraſſé par la voix qui lui reproche ſa perſécution impie: les formes de détails conduiſent par dégrés aux formes générales de ces compoſitions, & y répandent une grace qui s'obtient par leur *gradation*.

Les formes du corps humain préſentent une ſenſible *gradation*. C'eſt dans les ouvrages des Carraches, plus encore dans ceux de Raphaël & de Michel-Ange, mais ſouverainement dans les ſculptures antiques qu'il en faut voir les combinaiſons exquiſes. Elles les portent au ſublime. Le

corps du Laocoon, les têtes de l'Antinoüa, de la Vénus, du Jupiter &c. montrent dans quelle proportion de dégrés une forme doit conduire à une autre. La *gradation* d'une forme reſſentie à une forme délicate, & alternativement des formes douces aux formes majeures, produit la juſteſſe des contours qui indique l'âge, le ſexe, le caractère & l'action des figures. Par la *gradation*, on jouit ſans choc des différences infinies qui ſe trouvent entre toutes les formes du corps qui cependant conſerve ſon caractère général ;..... mais c'eſt ici que les mots manquent; c'eſt ici que les yeux même manqueront à tout homme qui n'aura pas étudié bien des années le crayon à la main, avec de la ſagacité & de bons principes, les ouvrages célèbres que je viens de citer. Paſſons à la *gradation* dans les caractères.

Cette *gradation* ſera ſentie par tout homme d'eſprit : & c'eſt ce qui a fait juger le Pouſſin d'une manière ſi intéreſſante par tous les gens éclairés. Mais Raphaël le ſurpaſſoit encore. Pour montrer juſqu'où il portoit l'art des caractères dans tous les dégrés, choiſiſſons dans les ouvrages de ce grand homme un des moins piquans par l'expreſſion. Par exemple les noces de Pſyché, qu'il a peintes à la Farneſine. Les Dieux y aſſiſtent avec dignité & par conſéquent, on lit peu les affections de l'âme ſur leurs viſages; mais comme on reconnoît toutes les différences des caractères ! par quelle ſublime *gradation*, de Ganymède tête ſimple & naïve, on arrive à la majeſté terrible de Jupiter ! les femmes de même depuis Flore juſqu'à Junon, font parcourir par des dégrés qui multiplient l'intérêt, tous les différens genres de beautés, toutes les diverſes ſortes de graces.

Raphaël eſt, à mon jugement, le peintre qui a porté au plus haut dégre l'art des caractères, & il ſeroit difficile d'en nommer un autre qui ait ſu faire ſentir, comme lui, leur *gradation*. On peut encore le citer pour celle des expreſſions, dans une ſcène immenſe où il a ſu l'appliquer, ſans foibleſſe, ſans diſtraction. Je veux parler du tableau appellé la Diſpute du Saint-Sacrement; d'un côté, le dépit, l'inquiétude, l'agitation, la colère, l'envie ſe liſent dans les figures des Héréſiarques qui s'occupent à combattre la croyance de l'Égliſe ; de l'autre, courage, force inſpiration, pitié, voilà ce qui eſt très-bien exprimé dans celles des Pères réunis pour repouſſer leurs efforts. Toute cette partie terreſtre du tableau, ne fait voir que des expreſſions qui tiennent à l'homme ſoit en bien ſoit en mal. La candeur, la profondeur de l'intelligence, la plénitude de la confiance, les tranſporta de la béatitude: tels ſont les mouvemens qui réſident ſur les nuages, & telle eſt la *gradation* par laquelle on parvient à la figure majeſtueuſe qui repréſente la Divinité.

Nous pouvons parler d'un ouvrage auſſi à freſque ſur un ſujet moins ſublime, où les expreſſions ſont graduées par des nuances bien ſubtiles, & cependant bien ſenſibles. Il eſt du Dominiquin à Grotta Ferrata. L'action en eſt ſimple. Un Saint Abbé guérit un jeune homme par l'attouchement d'une goutte d'huile. Ce perſonnage eſt tranquille mais pénétré d'une confiance toute divine ; & on parvient graduellement à cette expreſſion pénétrante par celle du malade, dont la ſatisfaction intérieure eſt bien ſentie, par les tranſports d'admiration du père, par la reconnoiſſance & la vive émotion de la mère, enfin par l'eſpèce de ſtupeur des aſſiſtans.

Diſons qu'en général la *gradation* dans les diverſes parties de l'art, ſert à faire valoir un point par un autre point: non pas par un effet qui réponde à celui des oppoſitions; mais en conduiſant par degré au but d'intérêt que veut produire l'auteur de l'ouvrage : en cela bien différente de la variété qui admet tout pourvu que rien ne ſe reſſemble, la *gradation* n'a d'effet que par l'accord qui ſe trouve entre des objets différens. Elle eſt meſurée, & ce n'eſt que par des intervalles proportionnés qu'elle s'avance à la perfection dans les grandes parties de l'art qui, comme nous l'avons dit, en ſont toutes ſuſceptibles. (*Article de M. Robin.*)

GRAIN (ſubſt. maſc. (terme de gravure. On l'emploie pour déſigner l'effet que produiſent les tailles différemment croiſées entr'elles. *Ces tailles forment un bon, un mauvais grain.*

GRAND (adj.) On doit déſigner le mot *grand* dans la peinture comme figure, parce que le petit nombre d'acceptions dans leſquelles il eſt pris au propre, appartiennent plutôt à la langue générale, qu'au langage de l'art.

En effet on dit *un grand tableau*, comme on dit *un grand meuble* ou *un homme plus grand que les autres ;* mais lorſqu'on dit *un grand caractère de compoſition* ou *de figure*, *une grande manière*, on s'exprime figurement, & dans ce langage de l'art, on eſt même autoriſé, par une manière de parler qui lui eſt propre, à dire : *Il y a dans ce que peint ou deſſine le Corrège, par exemple, un grand, un certain grand qui frappe & qui plaît.*

On dit de même *une grande machine*, pour déſigner une compoſition impoſante ; *cette figure eſt grande*, pour exprimer qu'elle eſt majeſtueuſe. C'eſt donc relativement à l'impreſſion que certains objets repréſentés font ſur l'eſprit & ſur l'ame, plutôt que ſur les regards, que l'on ſe ſert du mot *grand*

Le *grand*, dans ce ſens figuré, appartient de bien près au *ſublime*. Un *grand* caractere de deſſin & d'expreſſion eſt à-peu-près ce qu'on

peut concevoir de plus propre à frapper, à élever l'ame de ceux qui s'en occupent.

Le *grand* eſt ſimple & tend principalement à une unité d'effet comme le *ſublime*.

La multiplicité de parties, d'actions, d'ornemens, d'acceſſoires, eſt contraire au *grand* dans tous les arts, comme dans la peinture.

Ainſi une figure dont les principales parties ſont principalement deſignées, mais dans laquelle les détails peu importans de ces parties ne ſont pas aſſez prononcés pour fixer & attacher partiellement les regards & l'attention (ſi d'ailleurs elle eſt réguliere dans ſes proportions, & juſte dans ſon mouvement) a un caractère *grand*, qui ne peut manquer de ſe faire appercevoir.

De même un ſite qui offre peu de détails particuliers d'objets, mais qui eſt compoſé de vaſtes plans, & éclairé par de belles maſſes de lumière & d'ombre, offre quelque choſe qui inſpire l'idée de *grand*

Un ſujet compoſé de peu de figures, accompagné de peu d'acceſſoires, devient *grand*, parce qu'il eſt ſimple, & qu'il tend d'une manière ſenſible à l'unité de compoſition.

Si cependant les ſujets que traite l'artiſte exigent beaucoup de perſonnages, comme ſont, par exemple, les cérémonies, les tumultes, les batailles, il faut alors, pour qu'ils paroiſſent *grands*, pour que leur compoſition ait de la grandeur, qu'ils ſoient ſi bien ordonnés, que les objets, diſpoſés par grouppes, ou éclairés par maſſes, rappellent une ſimplicité & une unité de compoſition, qui ne peut pas s'y trouver d'après le nombre des objets qui doivent y entrer indiſpenſablement.

Le repos que ces ſortes de compoſitions, ordonnées avec art, & dans l'intention que je viens d'expoſer, occaſionnent aux regard, ainſi que la facilité qu'elles procurent au ſpectateur de fixer ſon attention, & de comprendre aiſément le but de l'action générale, équivalent à la ſimplicité fondée ſur le petit nombre.

On ſent, par ces explications, que les actions ſimples, & qui ont par elles-mêmes un caractère d'unité, ainſi que les mouvemens nobles, tendent d'eux mêmes à ce qu'on entend par *grand* dans le langage de l'art. On conçoit par oppoſition que tout ce qui eſt compliqué, ſurchargé dans les choſes, dans les actions, dans les expreſſions, s'éloigne du *grand*, & qu'il eſt plus difficile à l'artiſte de l'y ramener.

Voilà ce qui regarde le choix du ſujet & l'ordonnance Par rapport au choix, c'eſt la ſimplicité noble & l'unité qui y impriment le ſceau de la majeſté & de la grandeur: & quant à l'ordonnance, ce ſont les diſpoſitions des maſſes, des grouppes, ſoit d'objets, ſoit de lumières & d'ombres qui lui donnent le caractère *grand*.

Le choix des couleurs influe ſur ces moyens, parce qu'il contribue à l'unité de l'harmonie & même du clair-obſcur.

Si l'on parcourt les autres arts, on trouvera que le mot *grand* a les mêmes principes, & relativement à chaque art, les mêmes caracteres de moyens.

Homère eſt *grand* dans l'Illade, par la ſimplicité de ſon ſujet, de ſon action, de ſes détails même qui ne ſont point compliqués, point trop décompoſés, par ſon raiſonnement qui eſt juſte, ſes expreſſions qui ſont nobles ſans recherche, & par la propriété des mots.

Un ouvrage d'architecture vaſte, ou d'une dimenſion bornée, offre un *grand* caractère, lorſque ſes maſſes ſont ſimples, & que ſes détails bien proportionnés, placés à propos & point ſurcharges d'ornemens, ne nuiſent point à ce premier effet d'unité qui a été l'intention de l'Auteur, en diſpoſant ſes maſſes d'une manière *grande*. Un très-grand édifice peut avoir un *petit* caractère; cependant il faut remarquer que, dans la ſeule architecture peut-être, une maſſe conſidérable de bâtiment, quoique défectueuſe à bien des égards, comme les galeries du Louvre, & tels qu'étoient pluſieurs edifices anciens dont il nous reſte des veſtiges, peut avoir un caractère *grand* Une des raiſons, c'eſt que le ſpectateur étant obligé, pour l'embraſſer entièrement d'un regard, de s'éloigner beaucoup, les petits détails qui en forment les defauts, diſparoiſſent, & qu'on n'apperçoit plus que des maſſes, qui, dans cet art, ſont toujours régulières, parce qu'elles ſont circonſcrites par des lignes droites & forment des parallelogrammes réguliers pour la plupart.

Enfin dans le diſcours même, un mot qui enferme un ſens bien juſte, un ſentiment bien décidé a quelque choſe de *grand* par ſa ſimplicité. C'eſt ce que l'on éprouve, lorſque le vieil Horace de Corneille répond: *Qu'il mourut*, & l'on voit ſenſiblement que le ſecond vers, par un détail inutile en ce moment, affoiblit le *grand* qui réſulte de deux mots ſimples qui expriment un ſentiment très-noble.

Sur quoi je me permettrai d'obſerver que quelquefois, relativement aux bornes de l'intelligence des hommes, & aux deſir fréquent qu'ils ont de les franchir, le *vague* & le *vaſte* dans les idées & dans les choſes, produit aſſez ſouvent l'effet du *grand*, qui effectivement y ſemble compris. Le *vague* n'offrant pas de determination préciſe à l'eſprit, & le *vaſte* n'offrant aux regards que des limites indéciſes & très-étendues; il en réſulte une ſorte de *grand*, à la vérité indéterminé, mais qui eſt impoſant.

Ainſi, cette expreſſion frappante: *Un homme s'eſt rencontré*, en impoſe, parce qu'elle repreſente vaguement un homme qui, peut-être

unique ſur la terre, s'offre dans une circonſtance intéreſſante; de même une plaine très-étendue, la ſurface de la mer, qui ne ſemble bornée que par l'horiſon, le tems, l'eſpace, l'univers, la nature, tous ces mots & tous ces objets enfin qui n'offrent que des idées vagues, ont quelque choſe de *grand*.

Je reviens, de ces idées vaſtes qui pourroient m'égarer trop loin de mon ſujet, aux diſciples de la peinture, pour ajouter à ce que j'ai dit en général ſur le mot *grand*, quelques conſeils plus relatifs à l'art qu'ils veulent pratiquer.

L'exagéré, l'outré, le giganteſque, ſont les écueils que vous avez à craindre, lorſque vous deſirez de vous montrer *grands* dans vos ouvrages, & ces écueils ſont d'autant plus dangereux qu'ils ſe préſenteront à vous, & vous attireront, ſi votre génie n'a pas, pour ainſi dire, en lui-même, la véritable meſure de la grandeur qui convient aux moyens de votre art. Une figure plus petite que nature peut avoir le plus grand caractere, & un figure giganteſque court riſque, lorſque l'on manque de lui donner le caractère dont j'ai parlé, d'être d'autant plus imparfaite & d'autant plus ridicule, que ſes défauts frappent alors en raiſon de ſes dimenſions.

La figure outrée dans ſon attitude ou dans ſon expreſſion, ou dans ſes mouvemens, eſt bien loin de la grandeur dont nous avons parlé.

La colère du maître du monde s'exprime avec grandeur dans Homère par un ſeul mouvement des ſourcils.

Obſerves un petit homme: voyez-le démontrer ſon courroux; l'activité le rend ſouvent ridicule, comme la peſanteur & la mal-adreſſe rabaiſſent, pour ainſi dire, le géant qui perd alors le caractère *grand* que ſembleroit devoir offrir ſa dimenſion.

Ayez donc l'ame *grande*, ſi vous pouvez vous donner cette qualité ou cette dimenſion morale, & vos figures, vos compoſitions ſeront *grandes*. Il ſeroit aiſé de reconnoître que cette perfection de l'art eſt une de celles qui dépendent le plus du caractère de l'artiſte.

Il eſt vrai que j'ai eu tort peut-être de dire: ayez une ame *grande*; car on ne ſe donne pas ce dont la nature ſeule s'eſt réſervé la diſtribution, qu'elle exerce avec une inégalité, dont on a trop ſouvent droit de ſe plaindre; mais enfin ce qui eſt certain, c'eſt qu'un peintre qui eſt obligé de chercher hors de lui des modèles du *grand*, s'y trompe ſouvent, ou les imite mal.

Il trouvera plutôt la beauté dont il ne ſera pas doué, parce que la beauté a pour la laideur un attrait que la grandeur n'a jamais pour la petiteſſe à qui elle eſt plus ordinairement antipathique.

Soyez bien convaincus, pourroit-on dire à tous les hommes, que l'orgueil & la vanité ſur-tout ne ſont point la véritable grandeur.

Mais enfin, ſi, comme artiſte, vous n'êtes pas né *grand*, conſolez-vous; ſur-tout ne croyez pas en impoſer par la vanité & par les dimenſions giganteſques de vos figures. On peut être vertueux, eſtimable, & même très-bon peintre, ſans avoir ce caractère *grand* dont traite cet article & ſans entreprendre les ouvrages de peinture qui exigent principalement qu'on ſoit *grand*.

L'objet le plus eſſentiel dans les arts eſt de ne pas s'obſtiner à la prétention de paroître ce que l'on n'eſt pas. Les efforts qu'on perd pour acquérir une perfection à laquelle on ne peut atteindre, privent même de celles qu'on a reçues de la nature. (*Article de M. Watelet.*)

GRANDIOSE (adj.) du mot *grandioſo*, employé par les artiſtes d'Italie. Ce terme qui appartient plus particulièrement à la peinture que le précédent dont il dérive, en emprunte auſſi en grande partie ſa ſignification. Cependant le mot *grandioſe* a un ſens qui ſemble moins déterminé. Il ſe dit d'une compoſition, d'une figure, même d'une ſeule tête, & déſigne, pour ainſi dire, l'apparence du grand, enſorte qu'on diroit, *cette eſquiſſe, ou l'ébauche de ce tableau a quelque choſe de grandioſe; cette tête à peine indiquée paroît grandioſe*: on dit dans le payſage, *un ſite grandioſe*. Le grand ſuppoſe l'ouvrage terminé, & exprime un jugement précis & abſolument terminé. (*Article de M. Watelet.*)

GRANDIOSITÉ (ſubſt. fém.) La *grandioſité* ou le grand ſtyle, eſt comme l'obſerve M. Mengs, celui où le peintre a fait choix de grandes parties, en omettant les médiocres & les petites. Le viſage de l'homme, par exemple, eſt compoſé d'un front, de ſourcils, d'yeux, d'un nez, de joues, d'un menton, d'une barbe. C'eſt ce qui forme ſes grandes parties, & chacune en renferme beaucoup d'autres plus petites. Si le peintre ne cherche qu'à bien repréſenter les parties principales dont nous venons de parler, il aura un grand ſtyle; s'il s'arrête de même aux ſecondes, ſon ſtyle ne ſera que moyen ou médiocre; & lorſqu'enfin il deſcend dans les plus petits détails, ſon ſtyle devient petit, meſquin, & même ridicule. On peut donc tomber dans le ſtyle meſquin en peignant une figure coloſſale; de même qu'on peut avoir un grand ſtyle, en repréſentant de petits objets.

Or, comme la peinture ne ſert qu'à rendre l'apparence viſible des choſes, & même leur apparence viſible à une certaine diſtance du

ſpectateur, elle aura atteint ſon but toutes les fois qu'elle nous donnera une idée claire, évidente, & qui ne fatigue point l'eſprit : voilà ce qui fait que le grand ſtyle eſt en même-temps le beau ſtyle.

Quelques peintres célèbres ſe ſont fait une fauſſe idée de la *grandioſité*, & ont cherché à y parvenir par des routes tortueuſes qui n'ont ſervi qu'à les en écarter. Michel-Ange, par exemple, auroit corrompu, par ſon aſcendant, le goût de ſon ſiècle, ſi Raphaël ne s'y fût pas oppoſé par ſon goût plus judicieux. Michel-Ange, pendant la longue durée de ſa vie, n'a jamais fait aucun ouvrage de peinture, de ſculpture, ni peut-être même d'architecture, avec l'intention de plaire, ou de produire la beauté, qu'il ne connoiſſoit pas, ſans doute ; mais ſeulement pour faire briller ſon ſavoir. On voit que, dans toutes ſes figures, il a cherché les attitudes les plus violentes, les plus forcées, ou celles qui étoient les plus propres à faire paroître ſes connoiſſances dans l'anatomie ; auſſi a-t-il fortement prononcé les muſcles & l'emplacement des os, comme s'il avoit craint que le ſpectateur n'eût pas reconnu ſon talent ſans ces formes lourdes & chargées. Cet artiſte croyoit cependant avoir un grand ſtyle, quoiqu'à la lettre il n'eût qu'un petit ſtyle, puiſqu'il le chargeoit de tant de détails qu'il auroit dû négliger. Il ſuffit de voir ſon fameux jugement dernier, pour ſe convaincre de ce que je dis, & juſqu'où l'extravagance peut égarer un artiſte dans la compoſition de ſes ouvrages. M. Falconet a eu raiſon de dire que le célèbre Moyſe de Michel-Ange reſſemble plutôt à un forçat qu'à un légiſlateur inſpiré.

Ses ouvrages méritent pourtant d'être étudiés, pour ſe former dans la correction du deſſin & dans la connoiſſance de l'anatomie ; mais en ſe rappellant toujours que ce ne ſont là que des moyens qui peuvent conduire au véritable but de l'art. (*Extrait des obſervations de M. le* CHEVALIER AZARA, *ſur le traité de Mengs, intitulé :* Réflexions ſur la beauté & ſur le goût dans la peinture).

GRAPPE DE RAISIN. C'eſt au célèbre Titien, dit-on, que l'art de la peinture doit les principes cachés qu'on donne à entendre aux artiſtes, par l'exemple de la *grappe de raiſin*. Le ſavant peintre que je cite, qui peut être regardé comme un des plus grands coloriſtes qui aient exiſté, en réfléchiſſant ſans doute ſur l'accord de la couleur & du clair-obſcur, avoit obſervé que la dégradation des nuances & celle des effets de la lumière & de l'ombre, produiſent dans un petit eſpace, à l'égard des grains qui compoſent une *grappe de raiſin*, ce qu'ils produiſent d'une manière moins démontrée & plus difficile à appercevoir ſur les corps divers, qui, dans un plus grand champ, s'offrent ſans ceſſe à nos regards.

Titien ſe ſervit donc de cet objet de comparaiſon, pour développer ſes idées & pour rendre plus frappantes les inſtructions qu'il donnoit à ſes élèves. Dans ces inſtructions, il leur faiſoit remarquer que chaque grain en particulier eſt l'objet d'une dégradation de lumière comme inſenſible & d'une dégradation de nuances extrêmement fines, à cauſe de la forme régulièrement ronde de chacun de ces grains, & qu'en même-tems, ces dégradations partielles ſont toujours ſubordonnées elles-mêmes à une dégradation plus étendue, qui a lieu ſur la *grappe* entière, regardée comme un ſeul corps : effet ſemblable dans ſes principes & ſes conſéquences à celui qui s'opère dans chaque grain en particulier.

De ces obſervations, tirées de la *grappe de raiſin*, il entroit ſans doute dans tous les détails qui ſont du reſſort de l'accord des grouppes & de l'harmonie du coloris & du clair-obſcur.

Nous trouvons l'application de ces loix qu'il connoiſſoit ſi bien, dans ſes ouvrages ; mais il faut avoir déjà fait un chemin aſſez conſidérable dans l'art de la peinture par le raiſonnement & l'obſervation, pour être en état d'entendre ces leçons pratiques, de lire dans les tableaux des grands maîtres & d'en profiter. Rien n'eſt auſſi juſte que le conſeil qu'on donne aux artiſtes qui commencent leur carrière, lorſqu'on leur dit : *Voyez, étudiez les ouvrages de Titien, de Raphaël, de Vandick.* Ils cherchent à obéir ſans doute ; mais s'il en eſt beaucoup qui regardent, il en eſt peu qui voyent. (*Article de M.* WATELET.)

GRAVER (v. act.) *Graver* en bois, en pierres fines, *graver* des médailles, *graver* à l'eau-forte, au burin, en manière noire, à la manière du crayon, en gravure pointillée.

L'art de *graver* en médailles tient à la partie de la ſculpture qu'on nomme bas-reliefs, & n'en diffère pas pour l'art. Celui de *graver* en pierres fines tient à la ſculpture en bas-relief & en ronde-boſſe. Le métier de ces deux genres de *gravure* ou de ſculpture en petit, appartient entièrement à la pratique.

La théorie de la *gravure* en bois eſt la même que celle de la *gravure* à l'eau-forte & au burin ; en obſervant cependant que les procédés de la *gravure* en bois & la matière ſur laquelle elle opère, ne lui permettent pas toutes les fineſſes & toutes les reſſources qu'offrent la pointe & le burin opérant ſur le cuivre.

La théorie de la *gravure*, en manière noire, de la gravure colorée, de la *gravure* pointillée n'eſt pas différente de celle du deſſin. On ſe contentera d'en indiquer en peu de mots la manœuvre à l'article GRAVURA, & on ſe réſervera

ſervera d'en parler avec l'étendue convenable dans le Dictionnaire de la pratique.

La théorie de la *gravure* dans la manière du crayon eſt bien ſimple, puiſqu'elle conſiſte à copier ſervilement les hachures & le grené du deſſin qu'on veut rendre. C'eſt donc dans le Dictionnaire de la pratique qu'on doit chercher les détails de ce métier.

Mais quoique la *gravure* à la pointe & au burin ne ſoit qu'une manière de deſſiner ou de peindre avec l'un de ces deux inſtrumens, ou avec ces deux inſtrumens combinés, cependant comme ils produiſent des travaux bien différens de ceux du crayon ou du pinceau, & que l'expérience & l'obſervation des artiſtes ont fait connoître quels étoient ceux de ces travaux qui convenoient le mieux aux différens objets, la théorie de cette gravure eſt devenue fort étendue. Nous allons en donner quelques détails, non pour éclairer les artiſtes, mais pour ſatisfaire ceux des amateurs qui ne ſont pas entrés dans une connoiſſance intime d'un art qui fait leurs plaiſirs.

Pour rendre ces détails intelligibles, il eſt néceſſaire de dire ici quelque choſe de la pratique.

La planche deſtinée à *graver* à l'eau-forte eſt entièrement couverte d'une couche très-mince de vernis noirci à la fumée. On ſe ſert pour *graver* ſur ce vernis de pointes d'acier ajuſtées à un manche de bois, gros à-peu-près comme une très-forte plume. Chaque trait de pointe doit enlever le vernis & laiſſer le cuivre à découvert ſur ſon paſſage. Ainſi ce qui ſera blanc dans l'eſtampe, conſerve ſur la planche le noir du vernis, & ce qui ſera noir a la couleur du cuivre que l'oppoſition du vernis rend très-brillante. Quand le travail eſt fini, on le fait creuſer plus ou moins par l'eau-forte. Ce n'eſt pas ici le lieu de parler de cette opération.

La *gravure* au burin opère ſur le cuivre nud. On commence ſeulement par tracer à la pointe ſur le vernis le contour, & les places des principales formes, des ombres & des lumières; mais on ne fait pas mordre ces traits à l'eau-forte, & on découvre le cuivre quand ils ſont entièrement placés. Ils n'y laiſſent qu'une trace légère, qui ſe perdra d'elle-même dans la ſuite du travail.

Le burin eſt une ſorte de lame épaiſſe d'acier, quarrée ou lozange, terminée en pointe, & coupant d'un ſeul côté. Elle eſt montée d'un manche de bois en forme de pomme, ou de champignon, qu'on coupe d'un côté pour que l'inſtrument avec ſon manche puiſſe ſe coucher à plat ſur le cuivre. Ce manche, quand on grave, eſt appuyé contre le creux de la main, ou plutôt contre la partie intérieure de la main que touche le bout du petit doigt quand on le ferme ſans effort. Le pouce & le doigt du milieu preſſent & contiennent la lame du burin dont le doigt index couvre le dos. Cet inſtrument eſt pouſſé par l'os du bras.

Que cela ſuffiſe maintenant pour les moyens purement méchaniques de la *gravure*, & paſſons aux moyens de l'art.

La taille principale doit être tracée dans le ſens du muſcle ſi ce ſont des chairs que l'on *grave*, ſuivre la marche des plis ſi ce ſont des draperies, être horiſontale, inclinée, perpendiculaire ſuivant les différentes inégalités du terrein, ſi l'on a des terraſſes à *graver*. Comme on peut conſidérer des fabriques ſous deux dimenſions différentes; leur largeur & leur hauteur, on peut en établir la première taille horiaontale ou perpendiculaire. Le ſens perpendiculaire doit être préféré dans les colonnes, parce qu'une colonne ayant bien plus de hauteur que de diametre, doit être conſidérée plutôt comme un corps qui a de la longueur, que comme un corps qui a de la largeur, mais ſurtout parce que ſi l'on préféroit de la *graver* ſuivant ſa dimenſion en largeur, on ſeroit obligé de tenir la taille concave vers la baſe, horizontale au milieu, & convexe vers le chapiteau, ce qui feroit un effet déſagréable à l'œil. C'eſt bien aſſez de recourir à ce moyen, quand le ton oblige de ſoutenir la première taille par une ſeconde. Mais comme, dans une compoſition hiſtorique, il eſt rare que l'on voye une colonne entière, le graveur peut ſouvent établir ſa taille ſuivant le diamètre de la colonne.

Il faut encore conſidérer qu'une fabrique peut être vue de face ou fuyante. C'eſt uniquement quand elle eſt vue de face que les tailles peuvent être horizontales; ſi elle eſt vue en fuyant, les tailles doivent ſuivre la ligne que leur preſcrit la perſpective & tendre au point de vue.

On peut obſerver dans la *gravure* des draperies que lorſqu'un pli eſt long & étroit, la taille principale doit ſuivre la longueur du pli en ſe reſſerrant à ſon origine; qu'elle doit tendre à la ligne perpendiculaire dans les plis rombans, & ſuivre la largeur des plis lorſqu'ils ſont amples. Une pratique contraire, & l'affectation de ne pas abandonner l'ordre des travaux une fois établis dans les occaſions même où il y auroit eu de l'art à les quitter bruſquement, a répandu de la molleſſe ſur les eſtampes de Bloemart & de ſes imitateurs. Ce ſont les graveurs qui ont employé le mêlange de la pointe & du burin, & ſur-tout Gérard Audran, qui, par leur exemple, ont détourné de ce procédé vicieux, même les graveurs au burin pur.

Quelques eſtampes d'Auguſtin Carrache, entr'autres ſon Saint-Jérôme, peuvent donner de ſavantes leçons pour l'art d'établir les premiers travaux des chairs.

Quelquefois, dans les chairs d'hommes, la

taille principale peut ſuivre, ſur-tout vers le contour, la longueur du muſcle. Ce travail un peu roide, & dont il ne faut pas abuſer, exprime bien la force de l'action.

Dans les racourcis la taille doit ſuivre le ſens que lui impoſe la perſpective; quand un membre fuit par le trait, il ſeroit ridicule qu'il avançât par le travail.

Les principes que nous venons d'établir ne ſont pas toujours bien évidemment ſuivis dans les eaux-fortes de peintres; mais les licences agréables que ſe ſont permis quelques artiſtes ne ſont pas des règles. De ce que Benedette, Rembrandt, & même la Belle ſe ſont permis de jouer avec la pointe, parce qu'ils prévoyoient tous les agrémens qui réſulteroient de ce jeu, on ne conclura pas que l'art doive toujours être traité comme un ingénieux badinage. D'ailleurs en obſervant bien leur travail, on verra que les règles y ſont moins enfreintes que diſſimulées.

On ſentira, ſans qu'il ſoit beſoin d'en avertir, que les travaux des premiers plans devant être plus nourris que ceux des plans reculés, les ombres plus fortes que les demi-teintes, les terraſſes plus brutes que les chairs & les draperies, il ne faut pas tracer l'ouvrage entier d'une même pointe, que certains travaux demandent à être tracés d'une pointe plus forte, d'autres d'une pointe plus déliée.

Sans nous arrêter à l'exemple de Mellan, & à celui de pluſieurs graveurs en petit, on peut dire généralement qu'un ſeul rang de tailles ne ſuffit pas à rendre tous les tons qui doivent entrer dans une eſtampe. La première doit ſouvent être croiſée d'une ſeconde, & quelquefois même d'une troiſième & d'une quatrième. Delà réſultent différens grains dont les objets reçoivent la variété qui les caractériſe.

Quoiqu'on ne riſque guère d'etablir des troiſièmes, & encore moins des quatrièmes à l'eau-forte, parce que l'acide de cette liqueur cauſeroit des accidens au vernis dans les endroits où il ſeroit ſurchargé de travaux, nous dirons cependant ici en paſſant que la ſeconde doit être plus écartée & plus fine que la première, la troiſième plus que la ſeconde, & la quatrième encore plus. Quand il ne s'agit que de ſacrifier entièrement une partie, en ſorte que les travaux n'en pourront être diſtingués, il devient inutile de ſuivre ſcrupuleuſement cette règle.

Dans les travaux des chairs, la première & la ſeconde doivent former par leurs ſections plutôt des lozanges que des quarrés. Le quarré ſera réſervé pour les matières inflexibles, comme la pierre. Le demi-lozange, ou même le lozange parfait, conviennent mieux à la molleſſe de la chair. Les chairs de femmes étant plus délicates doivent donc tendre plutôt au lozange parfait, & celles d'hommes approcher davantage du quarré. Il eſt à-propos d'éviter le lozange parfait, & à plus forte raiſon le lozange outré, dans les parties qui doivent être pouſſées à un ton vigoureux, parce qu'il faudroit trop de petits travaux pour éteindre le blanc que ce grain laiſſeroit.

Après avoir ébauché à la pointe les ombres des chairs par des travaux nourris & profonds, & les demi-teintes par des travaux plus légers, & ſouvent par une ſeule taille, on a beſoin d'un travail plus léger encore pour parvenir doucement à la lumière. Ce travail conſiſte en points. On peut le prendre d'un peu loin, le commencer par des points longuets en forme de tailles interrompues, & le terminer par des points ronds. On peut, ſuivant que le goût l'inſpire, & que la chair qu'on veut traiter eſt plus ou moins délicate, tracer les points longs en lignes droites, ou leur faire décrire de foibles courbes.

Un graveur très-juſtement célèbre, M. Cochin, a conſeillé de ranger les points ronds avec beaucoup d'ordre, parce que l'épaiſſeur du vernis, occaſionnera toujours dans cet ordre de foibles dérangemens qui les éloigneront aſſez de la froide régularité. On les rangera donc, ſuivant ſon conſeil, comme les tailles dont ils ſont la continuation, & on aura ſoin qu'ils ne ſoient pas les uns au-deſſus des autres, mais que chaque point d'une taille ponctuée réponde à un blanc de la taille ponctuée ſupérieure & inférieure.

Cependant ſi l'on veut, comme Gérard Audran en a laiſſé des exemples, traiter quelques parties en points empâtés, on pourra, dès l'eau-forte, établir des points ſans ordre, qui n'auront d'autre fonction que celle de peindre. Des points plus nourris ſeront empâtés par d'autres plus légers & moins profonds. Ce premier travail pourra n'être pas agréable par lui-même; mais il ſera facile, en terminant, de le nétoyer & d'achever de le peindre par un mêlange d'autres points au burin & à la pointe sèche. Ce procédé peut avoir ſes agrémens & ſes avantages. Il eſt du nombre de ceux qu'on ne doit conſeiller aux artiſtes de ſuivre ni d'éviter, parce que, dans ces choſes indifférentes par elles-mêmes, & qui doivent tout leur mérite à l'art de ceux qui les employent, chacun a ſa manière d'opérer qui lui eſt propre, & réuſſiroit moins s'il vouloit en changer.

Comme les draperies ſont des ſubſtances qui ont de la molleſſe, le grain lozange ſemble ſur-tout leur convenir. On peut donc en tenir les tailles encore plus lozanges que ſur les chairs, ſur-tout dans les parties qui ne ſont pas plongées dans une ombre obſcure. C'eſt la méthode qu'a ſuivie dans pluſieurs de ſes ouvrages Jacques Frey, imité par Wagner, & de

Digitized by Google

nos jours par MM. Strange & Bartolozzi. L'agrément de ce travail a été preſque généralement ſenti, & la plupart des graveurs modernes l'ont adopté. On voit que les Drevets avoient reconnu tout l'avantage de ce grain, & on peut le remarquer ſouvent dans leurs ouvrages. Edelinck & Nanteuil ont été plus prodigues du quarré; mais ce n'eſt point à cet égard qu'ils méritent d'être préférés à leurs ſucceſſeurs. On ne riſque rien d'approcher du quarré dans les maſſes très-ſourdes, parce qu'il a plus de repos; mais quelquo genre de travail qu'on employe pour les draperies, au moins doit-on toujours les *graver* par tailles ſouples & ondoyantes. Des tailles roides repréſenteroient plutôt du bois ou de la pierre que des étoffes.

Le linge veut être preparé d'une ſeule taille, plus fine & plus ſerrée que celles des étoffes qui ont plus d'épaiſſeur. Il ne faut pas ſe hâter de le couvrir d'une ſeconde, encore moins d'une troiſième; on doit chercher au contraire à l'approcher du ton autant qu'il eſt poſſible avec une ſeule taille. Par cette méthode les tailles dont on le croiſera ne feront que le glacer, & conſerveront à ſes ombres de la tranſparence.

Il ſemble qu'en général le grain lozange, ou approchant du lozange, convient à toutes les parties tranſparentes ou refletées: & le grain approchant du quarré à toutes celles qu'on veut tenir d'une obſcurité ſourde & profonde.

Nous avons établi pour règle générale de la diſpoſition réciproquo des tailles, que la première ſoit plus nourrie & plus ſerrée que la ſeconde, &c.: mais dans les parties fort ſourdes, & très-obſcures, une règle ſupérieure fait oublier celle que nous venons de rapporter; c'eſt d'employer tous les moyens d'éteindre ce qui pourroit tenir de la lumière, & la manière la plus ſûre d'obſerver cette loi, eſt de ſerrer & de nourrir preſque également tous les travaux, & d'employer, s'il eſt poſſible, le quarré parfait, parce qu'il laiſſe moins de blanc que le lozange & le quarré long.

La pierre neuve & bien conſervée exige des tailles d'un quarré parfait, & la ſeconde doit être égale à la première en force & en diſtance. Mais la vieille pierre, rongée en partie par le tems, contracte à ſa ſurface une apparence de molleſſe qui s'exprime par des travaux moins auſtères. Là ſe peuvent employer des tailles tremblantes, interrompues, des travaux grignotés, & quelquefois un badinage de pointe qui exprime la mouſſe dont cette pierre eſt couverte.

Le bois ſe prépare par une taille longue qui en ſuit les fibres, moins parfaitement droite, moins ferme, moins régulière que pour la pierre. Les briſures & les fibres du bois s'expriment par des tailles plus ſerrées, les nœuds par des tailles tournantes; la ſeconde peut être lozange ou quarrée ſur la première, mais elle doit toujours être moins ſerrée.

Des tailles courtes, fort tremblées, ſouvent interrompues, ſe changeant ſouvent en points irreguliers, inégaux entr'eux, qui ſuivent quelquefois les tailles, & quelquefois les contrarient, tels ſont le travaux qui conviennent aux chaumières, aux maſures, aux cabannes ruſtiques. Ils doivent dominer dans les parties de demi-teinte & de reflet, & s'il faut qu'ils ſoient couverts de ſecondes tailles, elles participeront au même genre, couperont quarrément les premières, & ſeront aſſez écartées pour ne ſervir que de glacis. On ſe rapprochera du quarré parfait dans les fortes ombres.

Comme la terre eſt encore plus molle que la ſubſtance des chaumières, elle ſera gravée d'un travail encore moins ferme, plus brut, plus inégal. On ne riſquera rien d'outrer ici le lozange; tous les petits travaux qu'on employera pour en éteindre les blancs n'imiteront que mieux la moleſſe de la terre. Ce ſeront auſſi des travaux très-lozanges qui formeront les maſſes d'ombre dans le feuillé des arbres; on y rappellera quelques-uns des travaux qui, ſur les lumières, caractériſent ce feuillé. Dire ce que doivent être ces travaux ſuivant les différentes eſpèces d'arbres, & les différentes formes de leurs feuilles, ce ſeroit vouloir donner par écrit une leçon qui ne peut être priſe avec fruit que par l'étude de la nature & l'obſervation des tableaux des plus habiles payſagiſtes. On peut avertir du moins qu'on ne s'en acquittera jamais bien qu'avec une grande liberté. C'eſt-là ſur-tout qu'on ne peut rendre que par d'adroites indications l'ouvrage de la nature ou celui de ſes copiſtes, & qu'on s'en écartera d'autant plus qu'on voudra les ſuivre plus ſervilement.

Les cheveux ſe gravent par maſſes; quelques poils voltigeans, de petites maſſes détachées des grandes, en marquent la légèreté. L'affectation de multiplier les poils voltigeans, comme l'a fait Maſſon, nuiroit à cette légèreté, parce que la gravure, quelle que ſoit la fineſſe de ſes travaux, donneroit toujours trop de groſſeur à ces poils.

Les crins des chevaux, lorſque ces animaux ſont en bonne ſanté & proprement entretenus, offrent une ſurface ſi lice qu'on doit en négliger les détails, excepté à la queue, à la crinière &c. On grave donc le cheval ſans avoir egard aux crins liſſes dont la peau eſt couverte. Mais il n'en eſt pas de même des animaux à long poil, ou à laine friſée. On ne les gravera jamais mieux qu'à l'eau-forte, parce que le travail de ces poils demande une liberté, une ſorte de badinage, une indication ſpirituelle, à laquelle ſemble ſe refuſer la marche grave du burin.

Les plumes exigent des travaux légers, propres

& brillans. Si la proportion eſt un peu grande, le burin s'en acquittera mieux que l'eau-forte ſur-tout vers les lumières. Il y a cependant des plumes flexibles, friſées, jouantes, telles que celles de l'autruche, & même celles de la queue des cocqs, qu'on ébaucheroit à l'eau-forte avec plus de ſuccès. Quelque procédé que l'on ſuive, il ne faut jamais ſe hâter de les couvrir de ſecondes.

Les métaux demandent un travail ferme & brillant comme eux-mêmes. C'eſt encore une des parties que réclame le burin.

La légèreté des nuages, leurs formes capricieuſes, leur molleſſe, ſeront mieux exprimées par l'eau-forte. Sur-tout il ne faut pas pour cette partie conſulter les eſtampes d'Annibal Carrache, de Villamene, de Golzius, de Muller. Les nuages y reſſemblent à des outres pleines de liqueur. Il faut éviter, ainſi que dans les draperies, les formes qui reſſembleroient à des figures groteſques d'hommes ou d'animaux, à des têtes grimaçantes, &c.

Les eaux tranquilles ont l'éclat d'un miroir & ſe gravent de même; on peut donc les réſerver pour le burin. Sa fermeté rendra bien auſſi l'apparence des longues vagues de la mer; un léger travail de pointe en exprimeroit mieux l'écume.

C'eſt à l'eau-forte à rendre les tiges noueuſes des arbres, les briſures de leurs écorces, les mouſſes dont elles ſont couvertes, la légèreté des feuilles. Cependant Sadeler & d'autres graveurs au burin ont exprimé ces détails avec ſuccès.

En général, dans quelqu'objet que ce ſoit, les lumières & les demi-teintes qui les avoiſinent doivent être peu chargées de travail, & exécutées d'une pointe fine & coupante. On peut l'y faire badiner quelquefois, pour tempérer le ſérieux des autres travaux. C'eſt un conſeil que donnoit un très-habile graveur, Nicolas Dupuis, & il le tenoit de Duchange, qui s'étoit formé lui-même à l'école de Gérard Audran.

Dans les corps arrondis, les tailles, en s'approchant du contour, doivent elles-mêmes s'arrondir. Il faut, ainſi que la forme qu'elles expriment, qu'elles ſemblent ſe continuer dans la partie que le ſpectateur ne voit pas, mais qu'il pourroit voir s'il lui étoit permis de tourner autour de la figure qui eſt ſuppoſée de relief. On trouve des exemples contraires dans de bonnes eſtampes; mais les bons ouvrages ont leurs défauts.

Les troiſièmes tailles ſont deſtinées à achever de peindre, à colorer, à éteindre, à ſacrifier. Nous avons dit qu'on les réſervoit ordinairement pour le burin Il y a cependant des parties qui demandent un travail fort brut & une teinte très-vigoureuſe; c'eſt là qu'on peut braver les accidens de l'eau-forte: ils contraindront l'artiſte même timide à pouſſer ſon ouvrage entier à un haut ton de couleur, & deviendront heureux quand la planche ſera terminée. Les bonnes eaux-fortes des peintres peuvent inſpirer aux graveurs une audace louable.

L'air interpoſé entre l'œil du ſpectateur & les objets éloignés, efface les contours de ces objets, en detruit les détails, & ne laiſſe plus appercevoir que les maſſes enveloppées de vapeurs. C'eſt ce que le graveur doit obſerver, & ces maſſes indéciſes ſeront heureuſement avancées par le travail de la pointe. Les tailles ne ſuivront pas les tournans des objets, mais elles ſeront établies par couches plattes. Une tour à pluſieurs côtés, une tour ronde, font le même effet à une grande diſtance: cet exemple ſeul prouve aſſez que les travaux qui arrondiſſent ſeroient déplacés ſur les plans reculés. On ne peut prendre, à cet égard, de meilleurs modèles que les eſtampes de Gérard Audran.

Il donne auſſi l'exemple de reſſerrer d'autant plus les travaux que les plans s'éloignent davantage. Chez lui les premiers plans ſont gravés en tailles fort nourries; elles s'affoibliſſent & ſe reſſerrent à meſure que les plans gagnent le fond de la ſcène. Ce procédé eſt le plus généralement ſuivi; mais d'habiles graveurs n'ont pas craint de s'en écarter. De bonnes raiſons peuvent empêcher de les prendre en cela pour modèles; d'autres raiſons, bonnes elles-mêmes, doivent empêcher de les condamner.

Il eſt bien vrai que des travaux larges & nourris conviennent bien au pinceau fier & coloré qui peint les premiers plans, & que la perſpective linéale ſemble ordonner que les tailles, en fuyant, ſe ſerrent davantage, comme la perſpective aérienne ordonne qu'elles ſe dégradent de force & deviennent toujours plus légères.

Mais on peut faire une autre obſervation; c'eſt que ſur les premiers plans les formes ſont plus détaillées, parce qu'un moindre volume d'air interpoſé entr'elles & l'œil du ſpectateur, permet de les voir plus nettement; or, tel détail qui mériteroit d'être conſervé ne pourra l'être, ſi l'on ne ſerre pas les travaux de ces premiers plans.

Suppoſons par exemple qu'on ſe propoſe de graver une main d'après un tableau où cette partie ſoit bien étudiée; suppoſons encore qu'elle ait ſept pouces de long dans le tableau, & qu'elle ſoit réduite à un pouce dans la gravure. Il ſera déjà bien difficile dans cette réduction à un ſeptième de conſerver les détails même les plus précieux: mais ſi l'on ne fait entrer que trois tailles dans une ligne, on ſent que la difficulté augmente, & va même juſqu'à l'impoſſibilité. Auſſi voit-on que les graveurs qui traitent le

Digitized by Google

plus largement les chairs, reſſerrent leurs travaux ſur les extrémités, peut-être moins par réflexion, que parce qu'ils y ſont conduits par la multiplicité des détails.

Il faut encore obſerver que le plus grand vice de la gravure conſidérée comme une manière de peindre, c'eſt d'être obligée de laiſſer des blancs entre ſes travaux : ces blancs ont, par oppoſition, d'autant plus de force, que les tailles ſont plus profondes & plus nourries ; c'eſt donc ſur les premiers plans qu'ils pétillent davantage : mais plus les travaux ſeront ſerrés & moins ils laiſſeront de ces blancs entr'eux.

C'eſt ce qui a engagé d'anciens graveurs, tels que Hollar, Sompelen, & parmi les modernes, J. J. Flipart à ſerrer à-peu-près également tous leurs travaux ; ſe contentant de nourrir ſeulement davantage ceux des premiers plans. Ils ont à cet égard conſidéré les tailles comme une couleur, telle par exemple que l'encre de la Chine, & ils ont cru qu'il ſuffiſoit de tenir cette couleur plus ou moins vigoureuſe ſuivant l'indication des plans.

Avant que J. Ph. Lebas, artiſte qui a bien mérité de la gravure, eût fait contracter à ſes élèves l'habitude de graver à la pointe sèche les parties claires des ciels, méthode que ſon exemple a rendu générale, on écartoit ordinairement davantage les tailles pour rendre d'une teinte plus légère les parties d'un ciel clair les plus éloignées du ſpectateur, & les plus voiſines de l'horiſon : c'étoit encore la pratique de Vivarès, célèbre graveur de payſages. Il eſt donc prouvé, par cet exemple, que des travaux larges, mais tendres peuvent fuir, & par la même raiſon, que des travaux ſerrés, mais vigoureux peuvent avancer, & que, par conſéquent, c'eſt par le ton qu'en gravure des objets s'avancent ou reculent, & non parce que les travaux ſont plus ou moins ſerrés.

Ce même Lebas, à qui l'on ne reprochera pas le défaut d'intelligence, avoit pour maxime de ſerrer les premières tailles, même ſur les plans avancés, pour donner à la gravure le repos du lavis.

Les principes que nous venons d'établir d'après la pratique des maîtres les plus eſtimés, doivent s'appliquer aux ouvrages à la pointe, qui ſeront terminés au burin. Les peintres qui ſe font un amuſement de la gravure à l'eau-forte ne s'attachent guère qu'à l'effet, & ſoumettent leur travail à peu de règles. Il réſulte ſouvent de leur licence, limitée par le ſavoir & par le goût, des travaux que les graveurs de profeſſion peuvent envier, & qu'ils doivent même tâcher d'imiter à propos.

Des inégalités pittoreſques de travaux, des jeux de pointe inſpirés par le goût, ont une grace particulière dans les parties voiſines des lumières. Il ne faut donc pas admettre ſans interprétation ce qu'on lit dans l'ancienne Encyclopédie, article GRAVURE, que *les ombres admettent un travail ferme & plus rempli d'accidens & d'inegalités.* D'abord la fermeté du travail ſemble en exclure les inégalités. Enſuite comme les ombres exigent un grand repos, des accidens y ſeroient contraires puiſqu'ils détruiroient la tranquillité de la maſſe. Sans doute l'auteur de cet article a voulu dire que les inégalités, les accidens de l'eau-forte étoient ſans conſéquence dans les fortes ombres, parce que l'artiſte ſeroit toujours maître, en terminant, de rétablir le repos dans ces maſſes vigoureuſes, en les reprenant au burin, & y ajoutant de nouveaux travaux.

Quoique tous les genres de peinture aient été rendus avec ſuccès par les différentes manières de *graver*, ſoit à la pointe, ſoit au burin, ſoit en combinant ces inſtrumens, il faut cependant avouer que certains tableaux ſemblent demander le concours du burin & de l'eau-forte, que pour les uns l'eau-forte doit dominer, que pour d'autres le burin doit faire la plus grande partie de l'ouvrage, & que d'autres enfin paroiſſent exiger le burin pur. Sans doute, à l'aide du burin ſeul, on auroit pu *graver*, & bien *graver*, les batailles d'Alexandre ; mais qui ne regretteroit pas que la gravure n'en eût point été préparée par la pointe d'Audran ?

Tous les tableaux où dominent des objets que l'art exprime plutôt par une indication ſpirituelle que par une imitation préciſe de la nature, conviennent mieux au travail ſpirituel de l'eau-forte. Tel eſt le payſage, puiſque tout le monde avouera qu'il eſt impoſſible à l'art de copier ſcrupuleuſement le feuillé des arbres, les accidens de leurs écorces, les brins d'herbe, les mouſſes, le ſable & toutes ſubſtances dont la terre eſt couverte ou compoſée.

Les animaux à longs poils, à laine friſée appartiendront à l'eau-forte par la même raiſon, auſſi bien que les vieilles fabriques, les ruines, &c. Le travail de la pointe doit dominer dans tous ces objets.

Comme la peinture d'hiſtoire doit être traitée d'un pinceau large & facile, que les petits détails des formes & des tons y ſont négligés, qu'elle rend tous les objets de la nature, & tous avec liberté, qu'elle eſt ennemie de ce fini extrême qui eſt le fruit d'un travail lent & pénible ; il ſemble, malgré les beaux exemples contraires, que la gravure n'étant qu'une traduction de la peinture, c'eſt le mélange de la pointe & du burin qui doit être conſacré à la grande hiſtoire. Cette manière a plus de moyens que le burin pur d'imiter la fière liberté de la broſſe ; comme elle eſt plus facile, elle convient à la facilité qui brille dans la peinture de l'hiſtoire ; plus prompte dans ſes opérations, elle permet à l'artiſte de conſerver

Digitized by Google

quelques étincelles du feu de ſon auteur.; enfin deux moyens combinés doivent mieux réuſſir qu'un ſeul à rendre dans un même ouvrage tout ce qui peut être l'objet de l'art de peindre. Je ſais combien eſt impoſant l'exemple des Bolſwert, des Pontius, des Worſtermann, qui ont traduit en gravure, à l'aide du burin ſeul, les chefs-d'œuvre de Rubens, & celui d'Auguſtin Carrache, des Edelinck, des Roullet, qui ont multiplié avec tant de ſuccès ceux des grands maîtres de la France & de l'Italie : mais ſi pluſieurs de ces artiſtes ont imité avec le burin les travaux de la pointe, pourquoi n'employeroit-on pas la pointe elle-même? Et ſurtout à préſent qu'on ſe feroit un ſcrupule d'animer le burin, & de lui donner une chaleur, un ragoût qu'on craindroit qui nuisît à ſon éclat le plus brillant, à ſa plus grande propreté, il eſt devenu moins convenable que jamais à la gravure de l'hiſtoire.

Je ne dois pas omettre ici ce qu'on lit à ce ſujet dans l'ancienne Encyclopédie, à l'article GRAVURE, parce qu'on pourroit encore le répéter; car on peut remarquer que la vérité ſe communique avec peine, & que l'erreur eſt contagieuſe. « L'hiſtoire eſt l'objet principal » de la peinture, dit l'auteur de cet article. On » peut exiger, pour qu'elle ſoit traitée parfaitement par un peintre, que toutes les parties de ſon art y concourent; que le *beau fini* ſoit uni à la grandeur du *faire*, à la perfection de l'effet, & à la juſteſſe de l'expreſſion. Un tableau de cette eſpèce, s'il y en a, pour être gravé parfaitement, doit être rendu dans l'eſtampe par toutes les parties de la gravure. Le burin le plus fin, le plus propre, le plus varié, le plus ſavant ſera à peine ſuffiſant pour imiter parfaitement le tableau dont je parle. Le travail de l'eau-forte donneroit trop au haſard, & je crois qu'il nuiroit à l'exécution ».

L'amateur qui a fait cet article avoit de grandes connoiſſances, mais il ne ſemble pas les avoir eu préſentes à l'eſprit au moment où il écrivoit ce paragraphe, & il faut avouer qu'il s'eſt trompé. Qu'entend-il, quand il dit que, dans un tableau d'hiſtoire, le *beau fini* doit être uni à la *grandeur du faire*? Comment n'a-t-il pas ſenti que cette grandeur de *faire* ſeroit détruite par un fini extrême, (car on ne peut ici entendre autrement ce qu'il exprime par un beau fini,) & qu'un tableau d'hiſtoire perdroit en effet du mérite qui lui eſt propre, au lieu d'acquérir une beauté nouvelle, ſi le peintre s'amuſoit à careſſer ſon ouvrage au lieu de le couvrir de feu? Vouloit-il donc qu'un tableau d'hiſtoire, pour être parfait, fût exécuté avec la chaleur & la *grandeur du faire* de Rubens, & avec le *beau fini* de Vander-Werf? C'eſt exiger deux qualités contradictoires, dont la dernière a ſon mérite quand elle eſt bien placée, mais qui ne convient abſolument pas au genre dont nous parlons.

En écartant, comme on le doit, de la peinture d'hiſtoire ce rendu précieux, voyons ſi elle a d'autres parties qui excluent la gravure à l'eau-forte. Le deſſin ſera-t-il du plus grand ſtyle, & de la plus grande pureté? Gérard Audran a prouvé que la pointe pouvoit, auſſi bien que le burin, ſuivre les contours les plus purs. L'expreſſion ſera-t-elle de la plus grande force, de la plus grande vérité? L'eau-forte en ébauchera très-bien le caractere, le burin ajoutera les derniers traits. Aura-t-elle l'harmonie du Corrège? Duchange, en gravant le Corrège, a rendu cette harmonie par le mêlange de l'eau-forte & du burin. Aura-t-elle l'effet piquant des tableaux de Rembrandt? Lui-même a démontré que cet effet pouvoit ſe rendre à l'aide de l'eau-forte & de la pointe sèche; il peut donc ſe rendre, à plus forte raiſon, en y joignant le burin. Mais ſi dans le tableau ſi parfait que ſuppoſe notre auteur, il ſe trouve des fabriques ruſtiques, des palais ruinés, dont les débris ſoient couverts d'herbes & de mouſſe, de vieux arbres dont les troncs ſoient rongés par le temps, des moutons à laine friſée, des chèvres à long poil, des nuages tourmentés, des eaux écumeuſes, des terraſſes inégales, l'eau-forte qui, jointe au burin, a déjà pu rendre les autres objets, ſera néceſſaire pour ébaucher ceux-ci avec tout l'eſprit, tout le ſentiment qu'y a imprimés le pinceau.

L'auteur veut que le tableau dont il parle ſoit rendu par toutes les parties de la gravure. Mais comme l'eau-forte en eſt une partie conſidérable, comme cette partie, dans les objets auxquels elle eſt propre, ne ſauroit être complettement ſuppléée, elle ne doit donc pas être exclue: & c'eſt l'auteur lui-même qui a préparé cette conſéquence.

Il veut que ſon tableau ſoit gravé *du burin le plus fin*, *le plus propre*, *le plus varié*. Mais s'il eſt gravé du burin le plus fin & le plus propre, il ne ſera donc pas gravé du burin le plus large, le plus moëlleux, le plus libre, le plus ragoûtant; il ne le ſera donc pas du burin le plus varié.

« Le travail de l'eau-forte, ajoute-t-il, donne roit trop au haſard ». Il auroit dû ſuppoſer qu'un graveur habile dans ſon art & dans le deſſin, n'ignore pas qu'elles ſont les parties où il peut abandonner en quelque ſorte ſa pointe à elle-même, & la laiſſer ſe jouer ſur le vernis; celles où il doit la contenir & ne lui permettre de tracer que des travaux purs, fermes & caractériſtiques, & celles qu'il doit réſerver au burin. On ne voit pas dans les belles eſtampes de Gérard Audran, dans celles de Duchange, de Cars, des Dupuis, de Deſplaces

Digitized by Google

que l'eau-forte n'ait pas été conduite par l'intelligence des artiſtes, & qu'elle ait produit des haſards malheureux; on voit au contraire que cette intelligence a réglé même les travaux qu'ils ſemblent avoir abandonnés au haſard.

Nous ne craindrons donc pas d'avancer que le mêlange de l'eau-forte & du burin convient en général à la gravure de la grande hiſtoire. Nous avons déjà vu comment devoit ſe diſpoſer le travail de l'eau-forte : voyons maintenant comment le burin doit le terminer.

Comme le burin ſe pouſſe avec la paume de la main, au lieu de ſe conduire avec les doits, on ſent que ſa marche la plus naturelle eſt la ligne droite. La première difficulté qui ſe rencontre dans le maniement de cet outil, eſt donc de vaincre ſa roideur. Quand on a ſurmonté cette difficulté & qu'on eſt parvenu à lui donner de la ſoupleſſe, le plus grand danger eſt de ſe livrer au deſir de montrer ſon adreſſe en lui faiſant tracer des lignes circulaires.

C'eſt une ſuite de l'amour-propre de vouloir, dans quelque genre que ce ſoit, montrer qu'on eſt capable de faire ce que les autres trouvent le plus difficile. Au mérite de ſuivre la raiſon, on préfère le plaiſir d'étonner, & l'on abandonne le vrai beau pour ſe livrer au difficile. Dans les écrits, on recherche les expreſſions les moins naturelles, les tours les moins familiers, les idées les moins ſimples; dans la muſique on remplace par des traits le chant & l'expreſſion; dans la peinture, on affecte des poſes outrées, tandis que l'homme prend naturellement la poſition la plus commode; dans la gravure au burin, on ſe plaît à montrer qu'on peut faire ſuivre à cet inſtrument les chemins les plus bizarres, tandis qu'il faudroit régler ſa marche ſur celle qu'indiquent les plans des différens objets.

L'artiſte ſage évitera ces affectations. Quoiqu'il n'ait pas négligé de ſe rendre le burin aſſez familier pour lui faire tracer les tailles les plus difficiles, il n'abuſera pas de cette aiſance, & quittera ſa taille commencée dès qu'elle ceſſera de convenir au plan qu'il doit ſuivre. Au lieu de s'obſtiner à prolonger la même taille, il changera de tailles ſuivant le ſens des muſcles, la marche des plis, &c. Il évitera cependant qu'une ſuite de travaux bruſquement abandonnés & voiſins d'une autre ſuite de travaux qui les contrarient, offre l'apparence d'une piece. Souvent il trouvera moyen de lier un plan à un autre plan, en reprenant & continuant la première taille de l'un, pour la faire ſervir de ſeconde à l'autre; quelquefois il ſe contentera de lui ménager l'office de troiſième.

Soit donc que l'on prépare une première taille à l'eau-forte, ou qu'on l'établiſſe au burin, c'eſt à la forme qu'elle doit exprimer à lui preſcrire le ſens qu'elle doit ſuivre, & la longueur qu'elle doit avoir en qualité de première. On trouvera preſque toujours moyen de la lier, de quelque façon que ce ſoit, aux ſuites voiſines de tailles. Dans les draperies, il eſt quelquefois de l'art de faire contrarier les travaux entr'eux, quand les plis ſe contrarient eux-mêmes au lieu de ſe ſuivre. La principale règle, en tout cela, eſt d'obéir à l'indication de la nature ou du tableau.

Les tailles courtes plaiſent dans les eaux-fortes, lorſqu'elles ſont établies par des artiſtes habiles, parce qu'elles deſſinent bien les plans. Cet avantage doit ſe retrouver dans la gravure au burin, & il a, dans l'art, trop d'importance pour qu'on doive en faire le ſacrifice à la vanité du métier. Le graveur qui manie bien le burin ne manquera jamais d'occaſions de montrer ce talent, & trouvera toujours moyen de placer raiſonnablement dans ſon ouvrage des ſuites de belles tailles.

Nous avons averti que le lozange outré ſe doit éviter dans l'eau-forte, parce que les ſections des tailles mordroient trop. On doit auſſi l'éviter au burin, parce que ces mêmes ſections forment toujours des taches noires, & que cette ſorte de combinaiſon de tailles laiſſe des blancs prolongés dans la forme d'un fer de lance; on ne peut effacer ces taches & éteindre ces blancs qu'en multipliant les travaux. Les travaux trop multipliés marquent l'embarras de l'artiſte; il y a de l'art à bien faire avec le moins grand nombre de travaux qu'il eſt poſſible.

Les chairs ébauchées à l'eau-forte, rentrées au burin, & accompagnées, ſuivant le beſoin, de ſecondes & de troiſièmes, ont beſoin d'être empâtées & conduites par cet inſtrument juſqu'à la lumière. Les demi-teintes les plus voiſines des lumières & les jours ſecondaires ſe traitent ordinairement, dans la manière moderne, avec des points longs, & s'empâtent avec des points ſemblables, mais plus légers & mis en entre-tailles. On rentre ces points du côté oppoſé à celui par lequel on les a établis, pour les empêcher d'être aigus. Souvent il faut achever de peindre avec des points faits à la pointe sèche ou à la pointe du burin. Il n'eſt pas toujours néceſſaire de mettre un grand ordre dans ces derniers travaux d'empâtement, mais ils doivent toujours avoir de la propreté.

On introduit quelquefois auſſi des points à la pointe sèche & au burin & de formes différentes, pour éteindre les blancs qui ſe trouvent dans les ombres & dans les plus fortes demi-teintes. Ce travail eſt accompagné d'une certaine molleſſe qui ne convient pas mal à la chair, & qui ne manque pas de ragoût. Mais il doit être inſpiré par le tableau. On fera ſouvent mieux de donner à l'ombre plus de fer-

meté en rentrant & nourriſſant les tailles juſqu'à ce qu'elles ſoient parvenues au ton néceſſaire. La première manière ſemble la plus propre à rendre un grand nombre de maîtres modernes de l'école Françoiſe qui ont cherché le ragoût ; la ſeconde à rendre les tableaux des anciens maîtres de l'Italie qui ont plus recherché la fermeté. Puiſque la gravure eſt une manière de traduire, elle doit rendre la fermeté ou la molleſſe, l'auſtérité ou le ragoût des originaux.

Les étoffes groſſières ſeront bien rendues ſur les lumières & les demi-teintes par de petits travaux combinés de burin & d'eau-forte qui expriment la ſurface velue de ces étoffes ; quelques-uns de ces travaux ſeront rappellés dans les ombres. C'eſt en cette occaſion qu'on pourra placer, juſques dans les parties obſcures des poînts de toute eſpèce, & des tailles courtes qui tiendront lieu de troiſième ou de quatrième, ou qui ſeront même capricieuſement placés. C'eſt là que les tailles des ombres, établies avec peu d'égalité, acquerront le repos néceſſaire à l'obſcurité par ce mêlange de travaux en déſordre.

Mais les étoffes de ſoie peuvent être réſervées au burin ; ou ſi l'on prend le parti de les établir à l'eau-forte, les tailles doivent être fermes, propres, égales, n'offrir aucun tremblement, & n'être pas trop mordues, afin que le burin puiſſe les reprendre comme s'il les créoit lui-même. On leur donne l'éclat de la ſoie en partie par le piquant des lumières, & en partie par le moyen des entre-tailles. Quelques graveurs, ſans recourir aux entre-tailles, ont ſu donner à leur travail tout l'éclat des matières brillantes.

On peut auſſi employer les entre-tailles pour les métaux polis ; mais on rendra peut-être encore mieux leur fermeté par une ſeule taille ferme, nourrie & ſerrée : les lumières étroites & piquantes acheveront d'en exprimer le caractère.

Le verre eſt brillant comme les métaux ; mais on exprime ſa tranſparence en le gravant d'un travail plus ſubtil, en laiſſant voir les ſubſtances qu'il contient, & en conſervant dans le travail quelques-unes des formes des objets qui ſont derrière lui, & qui s'affoibliſſent en proportion de l'épaiſſeur du verre.

Les eaux tranquilles ſe gravent par des tailles droites & horizontales. Les objets qui s'y peignent ſe repréſentent par des entre-tailles, par le renflement des tailles principales, & quelquefois par des ſecondes beaucoup moins ſerrées que les premières.

Les grandes lames d'une mer agitée s'expriment par des tailles qui ſuivent le ſens de ces lames. On y peut gliſſer des entre tailles parce que la mer offre alors l'apparence d'un métal en fuſion. L'eſtampe de Balechou repréſentant une tempête eſt une bonne leçon pour cette partie, & elle a été ſuivie avec ſuccès par Woollet & d'autres habiles graveurs.

Quand on ſe propoſeroit même de graver une eſtampe au burin pur, il y a des objets qu'il ſeroit bon d'ébaucher à l'eau-forte, tels ſont les brocards d'or, les contours des grandes fleurs des étoffes, les franges, les tapis, & à plus forte raiſon le feuille des arbres & d'autres parties du payſage.

Les roches dures ſeront bien rendues par le burin ; les roches de pierres molles ſeront mieux caractériſées par l'eau-forte, que le burin lui-même doit imiter en les terminant.

C'eſt le tableau qui indique le procédé par lequel il ſera plus convenable de le graver. La manière libre d'un grand tableau d'hiſtoire indique au graveur l'emploi de la pointe, & ſemble lui preſcrire même d'avancer ſon ébauche à l'eau-forte. La manière fine, détaillée & très-terminée de certains tableaux de chevalet peut faire donner la préférence au burin pur, quoique ces tableaux repréſentent des ſujets hiſtoriques ; ſur-tout ſi l'auteur y a fait dominer les étoffes de ſoie, les métaux, tous les objets enfin qui ſemblent réſervés de préférence au burin, & principalement s'il a plus affecté le précieux que le ragoût du pinceau.

Le portrait eſt un genre particulier qui exige une manière de graver qui lui ſoit propre. Le peintre d'hiſtoire eſt cenſé être lui-même le ſpectateur d'une ſcène qu'il porte ſur la toile. Il eſt à une juſte diſtance de cette ſcène pour en embraſſer toutes les parties. Il n'eſt pas ſuppoſé aſſez près des figures pour ſaiſir tous les détails des traits qui forment la reſſemblance individuelle ; il ne voit bien que la phyſionomie, les traits caractériſtiques & l'expreſſion des affections de l'ame. Comme la diſtance efface les petits détails à ſes yeux, comme il les apperçoit moins que les maſſes, il peint largement & il doit être gravé de même. Ces détails qu'il néglige ſont recueillis par le peintre de portraits ; ils lui deviennent précieux lorſqu'ils contribuent à la reſſemblance de ſon modèle ; il s'en tient aſſez près pour ne les pas laiſſer échapper, & voit ce que le peintre d'hiſtoire n'a pas dû appercevoir. Sa manière eſt donc moins large, parce qu'il voit moins largement les objets ; il diſtingue nettement des formes, des tons que le peintre d'hiſtoire eſt cenſé n'avoir par même apperçus ; il les porte ſur la toile, & il doit être gravé comme il a peint. Malgré les exemples de beaux portraits gravés avec ſuccès à l'eau-forte, on peut convenir que pour rendre cette manière moins libre le burin doit être préféré, parce que cet inſtrument eſt moins libre lui-même, & parce que ſa marche

plus

plus lente lui permet mieux de s'occuper des détails.

D'ailleurs, comme le peintre de portraits détaille & termine plus ſes têtes que le peintre d'hiſtoire, il ne ſeroit pas d'accord avec lui-même s'il ne terminoit pas auſſi davantage ſes draperies. Ajoutons, comme nous l'avons dit ailleurs, que le peintre d'hiſtoire, s'il eſt fidèle au coſtume, a rarement l'occaſion de vêtir ſes figures d'étoffes de ſoie; mais le peintre de portraits a chaque jour occaſion de revêtir les ſiennes des plus belles étoffes, de repréſenter des métaux précieux, des broderies, des perles, des pierres fines, de riches ameublemens, & nous avons déjà dit que ces objets brillans ſont mieux traités dans leur caractère par le burin, dont la coupe eſt brillante elle-même, que par l'eau-forte.

Le graveur de portraits ébauche par plans, avec autant de ſoupleſſe que de préciſiun, les parties ombrées de la tête, paſſe aux détails des demi-teintes, choiſit un travail aſſez fin pour ne laiſſer échapper qu'un très-petit nombre de ces détails; & comme il en trouve encore d'eſſentiels à la parfaite reſſemblance ſur les parties éclairées, il ne laiſſe de blanc que le point le plus vivement frappé de la lumière. Pour s'approcher par des nuances inſenſibles & harmonieuſes de ce point lumineux, il grave ſes demi-teintes les plus légères avec des points longs, &, s'il a beſoin de les reprendre pour ajouter à leur couleur, il les rentre du même côté qu'il les a établis, enſorte que leur côté aigu ſe rencontre avec le travail qui eſt fait en tailles, & en eſt la continuation. Quelques-uns de ces points ſervent même d'entre-tailles aux travaux qui en ſont les plus voiſins, afin de ne point paſſer bruſquement d'un travail à un travail tout différent. Ces points peuvent être regardés comme des tailles interrompues; ceux qui compoſent une même taille laiſſent donc un peu de blanc entre eux; & ſi le blanc laiſſé par une taille en points, ſe rencontroit avec le blanc de la taille qui eſt au-deſſus, & de la taille qui eſt au-deſſous, il en réſulteroit une ligne blanche qui nuiroit à l'ouvrage. Il faut donc que ces points rentrent les uns dans les autres par *digitation*, c'eſt-à-dire, comme rentrent les uns dans les autres les doigts ouverts des deux mains, & que le milieu d'un point ſoit oppoſé à l'extrémité du point ſupérieur & du point inférieur, comme les briques ſe rangent *plein ſur joint* dans l'appareil des bâtimens. Quoique, dans de très-belles eſtampes, ces points ſemblent établis avec une grande liberté, ils exigent beaucoup d'art.

Pour qu'il y ait de l'accord dans le travail, tous les acceſſoires doivent être gravés avec le même ſoin, la même propreté que la tête, excepté dans les parties qui demandent à être ſacrifiées. D'ailleurs la manière de les traiter rentre dans les principes que nous avons déjà établis. On obſervera ſeulement que tous les acceſſoires d'un portrait étant plus détaillés que ceux d'un tableau d'hiſtoire, ils veulent être gravés d'une manière moins ſerrée. La manière large dont Frey, Wagner, MM. Strange, Bartoloszi, &c. ont traité les draperies, ſeroit peu convenable aux étoffes d'un portrait.

Quoique ce ſoit de la tête que nous avons parlé d'abord, ce n'eſt pas ordinairement par elle que commence le graveur. Il ébauche & avance auparavant les fonds, les acceſſoires, & réſerve pour ſon dernier travail les chairs, les linges, les dentelles & les travaux les plus délicats. Ce procédé eſt même néceſſaire; car s'il commençoit par graver les parties qui exigent le plus de fineſſe dans les travaux, il les terniroit, les fatigueroit, les uſeroit même par le frottement de la main, par celui de l'ébarboir, par le fréquent nettoyement de la planche, &c. Il arriveroit que, pendant le long travail de la gravure, les parties délicates ſeroient plus fatiguées par ces opérations répétées que par le tirage d'un millier d'épreuves. Il y a même des graveurs qui, par tous ces moyens, uſent leurs planches avant qu'elles ſoient finies.

Ce que nous avons dit de la gravure des portraits, ſe rapporte à la pratique moderne que les graveurs appellent par excellence *la manière du portrait*, quoiqu'il puiſſe y avoir des manières non moins heureuſes de le rendre. On ſent, par les détails dans leſquels nous ſommes entrés, qu'elle eſt voiſine de la froideur: mais les Bolſwert, les Vorſterman, les Pontius ou Dupont, les Pierre de Jode, les Hondius, ont gravé avec chaleur les plus beaux portraits de Vandyck. Inſpirés par les tableaux de ce maître faits avec le plus grand art, mais avec autant de feu & de facilité, ils laiſſoient la lumière large ſur la tête, & ſans compter, ſans careſſer leurs travaux, ils exprimoient la forme de la charpente, le mouvement des chairs, le chryſtalin des yeux avec autant de vérité que d'aiſance. On ne remarque pas s'ils ont fait de belle gravure; eux-mêmes ne paroiſſent pas s'en être occupés, & ils ont fait en effet de la gravure excellente, puiſqu'elle ſemble la plus propre à rendre ce qu'ils vouloient exprimer. On voit dans leurs portraits un caractère de vie qui ſe trouve bien rarement dans ceux qui ont été faits avec un ſoin plus marqué. Ils ont employé quelques points longuets pour approcher des lumières, & ces points ſemblent placés avec négligence; mais ils peignent comme le pinceau. Leurs touches mâles & hardies animent tout. Les acceſſoires ſont traités avec la même liberté que les têtes, & conſervent de même le caractère qui leur eſt propre. Accordons, ſi l'on veut, qu'il faille avoir pour la

foibleſſe du gros des amateurs, la condeſcendance de ne pas imiter entièrement ces grands maîtres ; mais du moins leurs eſtampes devroient être ſouvent ſous les yeux des graveurs ; & ſur-tout à préſent que la gravure ſe réfroidit de plus en plus, ces exemples deviennent chaque jour plus néceſſaires. On y voit les véritables beautés de l'art, & l'on gémit en penſant que, de nos jours, elles ſont ſi ſouvent ſacrifiées à la froide manœuvre du métier.

Ce n'eſt pas aſſez pour un graveur de ſuivre les contours tracés dans le tableau qu'il traduit, & d'en exprimer les lumières & les ombres ; il doit encore faire ſentir la couleur du maître, ſon pinceau, ſa couleur. Tout ſon travail doit changer quand il ceſſe de *graver* le même peintre. Il faut qu'on ne connoiſſe plus la manière du graveur, & qu'on reconnoiſſe celle du maître. Les travaux qui rendront bien un tableau de Raphaël, ne conviendront pas à *graver* un tableau du Corrége ; Rubens ne doit pas être gravé comme les Carraches, Lanfranc comme Pietre de Cortone, ni Rembrandt comme le Titien. Enfin une eſtampe doit rendre le deſſin, l'eſprit & le *faire* du peintre.

Cette partie ſi importante de l'art eſt reſtée long-temps ignorée. On en doit la découverte aux artiſtes qui ont gravé les tableaux de Rubens ſous les yeux de ce maître, ou plutôt elle eſt due à ce maître lui-même qui dirigeoit leurs travaux & les forçoit à être peintres.

Auſſi ne ſe ſont-ils pas ſeulement attachés à rendre les dégradations des ombres aux chairs : ils ont encore fait la plus grande attention à cette partie du clair-obſcur ſi familiere à Rubens, par laquelle les couleurs propres aident à étendre la maſſe des lumières & des ombres, parce que certaines couleurs par leur éclat, tiennent de la nature de la lumière, & d'autres tiennent de la nature de l'ombre par leur obſcurité. Ainſi, dans les eſtampes de ces graveurs, tout ce qui eſt obſcur, tout ce qui eſt clair, n'eſt pas toujours de la lumière ou de l'ombre ; c'eſt fort ſouvent la valeur de la couleur propre des objets repréſentés dans le tableau. On a donc eu raiſon de dire de leurs eſtampes qu'elles étoient des tableaux elles-mêmes, & qu'elles rendoient les couleurs ; non qu'en effet avec du noir & du blanc les auteurs de ces gravures aient pu faire du jaune, du bleu, du rouge ; mais parce qu'ils ont conſervé la valeur de ces couleurs différentes, enſorte que chez eux le noir n'eſt ſouvent que l'expreſſion d'une couleur vigoureuſe qui ſoutient & prolonge une maſſe obſcure, & le clair n'eſt que celle d'une couleur douce, qui étend & continue une maſſe lumineuſe.

Ils ſont les premiers qui aient employé ce bel artifice, &, quoiqu'on ſe ſoit attaché dans la ſuite à les imiter, il eſt rare que l'on ait eu le même ſuccès, & ils continuent d'obtenir les premiers rangs entre les grands coloriſtes. « Ces » artiſtes, dit un amateur qui fait honneur à » l'Allemagne, M. Hagedorn, ces artiſtes ſa » ſont tellement diſtingués par leurs produc- » tions, que celui qui voudroit écrire une » hiſtoire de la gravure pourroit commencer » par ces chefs-d'œuvre une époque dans l'art. » N'eſt-il pas bien étrange que, dans la pein- » ture qui renferme la ſource des couleurs lo- » cales, on confonde perpétuellement les na- » tions des couleurs ? Il faudra à la fin que le » graveur, qui n'a qu'une couleur pour rendre » ſon expreſſion, donne des leçons de coloris » au peintre ».

En détaillant les procédés de la manière de *graver* à l'eau-forte, & de *graver* au burin, nous avons parlé de la pointe-sèche, troiſième manœuvre qui s'unit aux deux autres. Elle opère ſur le cuivre nud avec une pointe bien tranchante. Rembrandt en a fait un grand uſage ; mais comme il n'a pas divulgué ſon ſecret, il n'a pas eu d'imitateurs. En regardant bien attentivement certaines eſtampes du dernier ſiècle, on y reconnoît quelques travaux à la pointe sèche, mais ſi rares qu'on ne les a pas même remarqués. Le premier qui, après Rembrandt, ait fait un grand emploi de ce moyen, & d'une manière propre à le combiner avec les autres parties d'une gravure ſoignée, eſt M. Lebas. Il s'en ſervoit pour les parties claires des ciels, des terraſſes & même des figures en petit.

Nous croyons nous être aſſez étendus ſur les travaux de la gravure qui porte le nom de *taille-douce*. Il paroît convenable d'en proportionner la largeur à l'étendue de la planche, ou du moins à la dimenſion des principaux objets. Cependant on a vu d'habiles artiſtes s'écarter avec ſuccès de cette convenance. On a des eſtampes d'après Rubens & Van-Dyck, dont les travaux ſont fins & ſerrés, quoique les figures ſoient d'une aſſez grande proportion. J. J. Flipart, dans ſa dernière manière, a traité de grands ſujets avec une gravure fine & ſerrée. Callot, le Clerc, qui gravoient de fort petites figures, n'affectoient pas des travaux très-fins, & l'on peut remarquer même que l'extrême fineſſe des travaux dont ſe ſont piqués en ces derniers temps des graveurs en petit, a fait beaucoup de tort à ce genre de gravure. Elle les a engagés à remplacer par la fini froid & lécbé l'eſprit qui doit animer ce genre. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GRAVEURS. L'hiſtoire d'un art eſt celle des artiſtes qui l'ont profeſſé depuis ſon origine, & qui ont contribué à ſes progrès & à ſa perfection. Je crois donc que la meilleure manière de faire ici l'hiſtoire de la gravure, eſt de donner une notice chronologique des gra-

veurs qui ſe ſont diſtingués par leurs talens, ou par l'invention de quelques procédés utiles aux progrès de l'art, de marquer le caractère particulier de chacun d'eux conſidéré comme artiſte, de faire connoître, autant qu'il eſt poſſible dans un récit, les parties de l'art qui les diſtinguent les uns des autres.

On me reprochera peut-être d'avoir omis quelques graveurs qui n'ont pas eu moins de mérite que pluſieurs de ceux que j'aurai nommés; mais il eſt aſſez indifférent que j'aie gardé le ſilence ſur quelques artiſtes, pourvu que je n'aie oublié aucun de ceux, qui, par un caractère particulier de travaux ou de méthode, ont fait époque dans l'art. D'ailleurs, je me ſuis impoſé la loi de ne parler d'aucun *graveur* ſans avoir ſous les yeux au moins quelques-uns de ſes ouvrages; & l'on penſera bien que je n'ai pu me procurer des ouvrages de tous.

Comme il eſt peu d'artiſtes qui n'aient marqué par des ouvrages foibles le commencement & la fin de ſa carrière, & que pluſieurs même, dans le temps de leur plus grande force, ont fait des ouvrages négligés, le jugement que j'aurai porté ſur tel artiſte ne s'accordera peut-être pas avec telle eſtampe du même artiſte que le lecteur aura ſous les yeux, ou dont il aura conſervé le ſouvenir. Mais j'ai dû fonder le jugement que j'ai porté de chaque *graveur* ſur ſon caractère général, & non ſur quelques-uns de ſes ouvrages en particulier.

Je n'ai dû faire attention ni aux ouvrages foibles d'un homme habile, ni à quelques ouvrages par leſquels un artiſte généralement médiocre s'eſt élevé, comme par haſard, au-deſſus de ſa médiocrité ordinaire. Cependant je ne craindrai pas d'avouer qu'il peut m'être échappé certains ouvrages qui m'auroient fait porter de leurs auteurs un jugement plus favorable que celles de leurs eſtampes qui me ſont connues. Si j'ai commis quelques-unes de ces erreurs, elles ne peuvent être qu'en petit nombre, & ne concernent pas les artiſtes du premier ordre.

Une notice chronologique des *graveurs*, ſervant à compoſer l'hiſtoire de l'art, s'accorde bien avec l'objet de l'Encyclopedie méthodique; mais en même-temps l'Encyclopédie a la forme d'un Dictionnaire, & le lecteur doit s'attendre à y trouver ſans peine ce qui fait l'objet de ſa recherche. J'ai donc cru, pour ſatisfaire à la fois à la forme lexique & à la méthode, devoir donner d'abord une table alphabéthique des *graveurs* dont je ferai mention. Chaque nom ſera ſuivi d'un chiffre qui rappellera à un chiffre ſemblable, dont le même nom ſera précédé dans la notice chronologique.

TABLE ALPHABÉTHIQUE

Des plus célèbres Graveurs.

Ch. Albert. (19)
Aldegraver. (13)
Aliamet. (147)
Altdorfer. (14)
Marc Antoine. (9)
P. Aquila. (106)
Auden-Aert. (113)
Ch. Audran. (48)
G. Audran. (101)
B. Audran. (110)
J. Audran. (111)
Aveline. (141)
Baldini. (6)
Balechou. (142)
Balliu (69)
Bauduin. (100)
Petre Sante Bartoli. (90)
Baudet. (49)
Beauvais. (123)
Beham. (12)
La Belle. (39)
Berghem. (82)
Corn. Bloemart. (47)
F. Bol. (73)
Bolſwert. (66)
Boſſe. (41)
Boticello. (5)
Boulanger. (87)
Bourdon. (43)
Brebiette. (37)
N. de Bruin. (29)
Th. de Bry. (15)
Calloi. (34)
Aug. Carrache (23)
An. Carrache. (24)
Cars. (132)
B. de Caſtiglione, (44)
Caylus (126)
Chaſteau. (55)
Chaſtillon. (96)
Chauveau. (46)
Chéron. (108)
F. Chéreau. (118)
J. Chéreau (127)
Le Clerc. (93)
Cochin père. (124)
Mic. Corneille. (102)
Corn. Cort. (18)
A. Coypel. (109)
Daullé. (137)
Deſplaces (120)
Mich. Dorigny. (79)
N. Dorigny. (107)
Drévet père. (115)
Drevet fils. (130)
Duchange. (112)
Ch. Dupuis. (121)
N. Dupuis. (129)
A. Durer. (8)
Van Dyck. (35)
Edelinck. (104)
Le Febre. (99)
Ferroni. (116)
Finiguerra. (4)
Flipart. (144)
Frey. (119)
Corn. Galle. (22)
Gaultier. (30)
Geſſner. (149)
Ghiſi. (16)
Gillot. (117)
Golzius. (26)
Hainzelman. (56)
Hollar. (38)
Hondius. (67)
Hortemels. (128)
Mag. Hortemels. (127)
Houbracken. (131)
Huret. (77)
P. de Jode. (59)
Konnick. (76)
Laireſſe. (98)
Lanfranc. (31)
Jac.-Ph. Lebas. (143)
Luc de Leyde. (10)
Lievens. (75)
Loir. (97)
Cl. le Lorrain. (36)
J. L. le Lorrain. (148)
Lutma. (78)
Luyken. (103)
Mantegne. (7)
C. Maratte. (83)
Maſſon. (91)
Iſraël Van-Mechelen. (2)

Mellan. (70)
Mitelli. (85)
Morin. (86)
J. Muller. (27)
Nanteuil. (88)
Natalis. (50)
Oudry. (122)
Pentz. (11)
Paralle. (94)
Periar. (33)
Paſne. (81)
Petits-Maîtres. (11, 12, 13, 14, 15.)
Picard la R. (89)
B. Picard. (114)
Piraneſa. (139)
Pitau. (54)
Pitteri. (138)
F. Poilly. (53)
P. Pontius. (65)
Le Potre. (45)
Rembrandt. (72)
Sal-Roſa. (42)
Rota. (17)
Rouller. (58)
Rouſſelet. (51)
Ryland. (148)
Les Sadaler. (21)
Schmidt. (140)
Schoen. (1)
Van Schuppen. (105)
Schut. (32)
J. Silveſtre. (80)
Simonneau. (95)
Snyers. (68)
Spier. (57)
Sompelen. (61)
Soutman. (60)
Cl. Stella. (92)
Subleyras. (133)
Suyderoef. (62)
Tempeſte. (20)
P. Teſta. (40)
C. Taſta. (40)
Thomaſſin. (125)
Thourneyſen. (71)
Vallet. (52)
Villamane. (25)
Vivarez. (136)
Van-Uliet. (74)
Van Voerſt. (63)
Vorſterman. (64)
Wagner. (125)
Watelet. (145)
Wierx. (28)
Corn. Wiſſcher. (84)
Wolgemuth. (3)
Wollet. (150)
Worlidge. (134)

NOTICE CHRONOLOGIQUE

Des principaux Graveurs, depuis l'origine de l'Art, ou HISTOIRE DE LA GRAVURE.

Long-temps avant que la *gravure* en eſtampes fut connue, les orfévres gravoient au burin des figures & des ornemens ſur leur argenterie, & les armuriers ornoient les armes de travaux au burin. Ce n'eſt donc pas de la *gravure* elle-même qu'il faut chercher l'origine; elle ſe perd dans la nuit des temps; mais ſeulement de l'art d'en tirer des épreuves.

(1) Le plus ancien graveur qui ait tiré des épreuves de ſes ouvrages, & dont le nom ſoit parvenu juſqu'à nous, eſt *Martin* SCHOAN, qu'on appelle auſſi *Beau Martin de Colmar*. Il étoit à la fois orfévre, peintre & graveur. Il quitta Culmbach, lieu de ſa naiſſance, & vint s'établir à Colmar où il mourut en 1486. Il n'eſt pas vrai, comme on l'a pluſieurs fois répété, qu'il ait été le maître d'Albert Durer: il venoit de mourir, quand le père d'Albert voulut lui envoyer ſon fils. Ses eſtampes ont été vraiſemblablement gravées depuis 1460 juſqu'à l'année de ſa mort.

« Son outil eſt formé, dit M. Huber. Sa » mort de la Vierge offre de l'entente dans la » compoſition & de l'expreſſion dans les figures. » Rien de plus délicatement travaillé qu'un » chandelier qui eſt placé ſur le devant de » l'eſtampe, & dont la baſe eſt ornée de pe» tites figures d'un fini extraordinaire. »

Cette liberté d'outil, ce fini précieux feroient ſeuls ſoupçonner que les ouvrages de *Schoen* ne ſont pas les premiers eſſais de l'art, & l'on ſait en effet qu'il a copié une paſſion d'après un autre graveur plus ancien que lui & qui mettoit un F & une S dans ſon chiffre. C'étoit vraiſemblablement ſon maître, &, en le ſuppoſant ſeulement de dix années plus ancien que ſon élève, la gravure d'eſtampe en Allemagne remonte à l'année 1450. Sandrart a connu une eſtampe qui porte la date de l'année 1455, & dont l'auteur a pour chiffre une S dans une H.

L'auteur du livre intitulé: *Idée générale d'une collection complette d'eſtampes*, imprimé à Leipſic en 1771, parle d'un graveur plus ancien que *Schoen*. Ses pièces ſont, dit-il, très-gothiques, auſſi bien que les caractères qui lui ſervoient de chiffre, & dans leſquels on trouve un B. & une S. On a interprété ce monogramme *Barthélemy Schoen*, & on a fait de ce *Barthélemy* un frère aîné de *Martin*. Le même écrivain connoît une pièce qui lui ſemble plus ancienne que toutes les précédentes, & qui repréſente la Sybilla montrant à l'Empereur Auguſte l'image de la Vierge-Marie dans les airs. On voit dans le fond la ville de Culmbach & le château de Blaſſenbarg; ce qui fait conjecturer, non ſans une forte vraiſemblance, à l'auteur dont nous parlons, que la gravure en eſtampes a pris ſon origine à Culmbach, & il fixe cette origine à l'année 1440. Il ſeroit facile de la reculer par conjecture, & il ſeroit impoſſible de la rapporter à des temps plus récens.

Que des orfévres, habitués à graver au burin ſur leurs pièces d'orfévrerie, ſe ſoient enfin aviſés de tirer des épreuves de leurs ouvrages, cela n'a rien que de vraiſemblable. Un papier humide, & mis en preſſe par haſard ſur leur travail, peut les avoir conduits au procédé de l'impreſſion des eſtampes. Mais que la gravure en eſtampes ait été inventée par un berger à qui ſon état ne pouvoit inſpirer aucune idée relative à cet art, c'eſt ce qui n'a pu être imaginé

Digitized by Google

que par l'amour du merveilleux, & ce qu'on trouve pourtant dans un livre ſur l'excellence de la nation Allemande dont l'auteur eſt Mathias Quadt de Kinkelbach. Il raconte que l'invention de la gravure eſt due à un berger des environs de Mons, & que ſes figures, quoique traitées avec dureté, ſemblent plutôt avoir été faites d'après nature que d'imagination. Il donne à ce berger le nom de *F. Von Bocholt.*

Comme il exiſte en effet des eſtampes marquées F. V. B. on ne manque pas de les donner pour des ouvrages du berger *Von Bocholt.* Mais ces caractères ſont en capitales italiques, & l'on doute avec raiſon qu'il y ait en Allemagne aucune inſcription du quinzième ſiècle qui ne ſoit pas en caractères gothiques.

On a bien prétendu trouver auſſi la même marque en lettres gothiques; mais il eſt très-vraiſemblable qu'on a pris un J pour un F, erreur facile dans ce caractère, & que les eſtampes du prétendu berger Von Bocholt, ſont d'Iſraël van Mecheln, qui demeuroit à Bocholt, & qui a marqué pluſieurs de ſes ouvrages du nom de ſa demeure.

(2) Il y a eu deux ISRAEL VAN MECHELN, le père & le fils, qui tous deux ont gravé. Le fils eſt mort en 1523. Le père a pu commencer à graver vers 1450. Le fils a été contemporain d'Albert Durer, que l'on prétend même qu'il alla viſiter à Nuremberg.

Quelquefois des brocanteurs ont ajouté à des eſtampes le chiffre F. V. B. pour les vendre comme des ouvrages du faux berger Bocholt. L'auteur de *l'Idée d'une collection complette d'eſtampes* a vu la pièce de Saint-Antoine, ouvrage de Martin Schoen, portant cette ſupercherie.

(3) Entre ces anciens graveurs, il ne faut pas oublier *Michel* WOLGEMUTH, parce qu'il fut le maître d'un artiſte célèbre, Albert Durer. Il étoit peintre & graveur, & marquoit ſes ouvrages d'un W. Il eſt né à Nuremberg en 1434 & eſt mort dans la même ville en 1519. Il peut avoir connu l'inventeur de la gravure & en avoir reçu des leçons.

Les Italiens prétendent à la gloire d'avoir inventé cet art. Comme il y avoit alors très-peu de communication entre l'Italie & l'Allemagne, on peut aiſément ſuppoſer qu'aucune des eſtampes gravées dans l'une de ces contrées ne fut d'abord connue de l'autre. Il n'eſt donc pas contraire à la vraiſemblance que la gravure trouvée en Allemagne vers 1440, ait été trouvée de nouveau en Italie vingt ans après. Ainſi les deux peuples qui ſe diſputent la gloire de cette invention doivent peut-être la partager. C'eſt ainſi que les Européens peuvent avec raiſon ſe glorifier d'avoir inventé l'art de l'imprimerie, quoiqu'elle ait été inventée long-tems auparavant par les Chinois.

(4) C'eſt à MASO FINIGUARRA, orfèvre de Florence, que les Italiens attribuent l'invention de la gravure en eſtampes. Il avoit coutume de tirer en pâte de terre ou de ſoufre l'empreinte de ſes gravures, & il s'apperçut que le noir qui étoit reſté au fond des tailles s'imprimoit ſur ces pâtes. Il eſſaya de tirer de ſemblables impreſſions avec du papier humide, en le preſſant à l'aide d'un rouleau ou d'un inſtrument liſſe, & il réuſſit. D'autres prétendent qu'une blanchiſſeuſe poſa, ſans y faire attention, du linge humide ſur une gravure de Finiguerra; que le linge, par ſon poids, fit l'office d'une preſſe, & qu'en le relevant, on trouva ſur la partie qui avoit touché la gravure une empreinte ſemblable à un deſſin fait à la plume. Ce haſard, ajoute-t-on, donna l'idée à l'orfèvre de renouveller cette expérience avec du papier, & elle eut le ſuccès qu'il devoit en attendre. On n'eſt pas bien certain que Finiguerra ait tiré lui-même parti de ſa découverte, & il ne reſte aucune eſtampe qu'on puiſſe aſſurer qui ſoit de ſa main. Mais on en a de *Sandro Boticello*, peintre, & de *Baccio Baldini*, orfèvre, à qui il communiqua ſon invention. On peut croire cependant que deux petites pièces de feuillages, marquées M. F., ſont de Finiguerra. On lui attribue encore quelques autres morceaux très-anciens & fort rares.

(5) Les eſtampes de *Sandro* BOTICELLO ſont d'une très-foible exécution; on y reconnoît l'enfance de l'art, & le peu de pratique de ce peintre dans le maniement d'un outil étranger à ſa profeſſion.

(6) *Baccio* BALDINI, orfèvre, & par conſéquent accoutumé à manier le burin pour orner ſes ouvrages, montra plus d'adreſſe & de facilité.

Une édition très-rare du Dante, imprimée à Florence par Nicolo di Lorenzo della Magna, en 1481, eſt ornée de deux vignettes gravées, ou plutôt égratignées d'un burin inflexible; mais dans le temps où elles parurent, c'étoient des chefs-d'œuvre. Vaſari nous apprend que le deſſin en eſt de *Boticello*; on ignore ſi la gravure eſt de ce peintre ou de l'orfèvre *Baldini.*

(7) Sans nous arrêter aux noms & aux ouvrages de quatre à cinq graveurs, qui travaillèrent à-peu-près dans le même temps ſans contribuer aux progrès de l'art, nous nous contenterons de parler d'*André* MANTEGNE, né à Mantoue en 1451, & mort à Padoue en 1517. Il étoit peintre, & s'étoit acquis beaucoup de gloire par ſon tableau du triomphe de Jules-Ceſar. Ses eſtampes ne ſont pas, ſans doute, d'une manœuvre qu'on puiſſe maintenant admirer; mais on y voit du moins un commencement de facilité, & elles ſont eſtimables par la correction du deſſin. Il a gravé quelquefois ſur l'étain. Ce métal, par ſa molleſſe, eſt con-

trsire à la netteté de la gravure, & fournit des épreuves sales.

(8) L'Allemagne avoit donné naissanee à la gravure; c'étoit à l'Allemagne qu'il étoit aussi réservé de l'approcher de la perfection. *Albert* Durer, voisin du berceau de cet art, en a tellement avancé les progrès que, dans certaines parties, il ne paut-être surpassé. Nous avons parlé à l'article Ecole de cet artiste célèbre, qui n'eût pas eu de supérieurs s'il eût pu connoître l'Italie & l'antique. Dessinateur précis, il lui manqua seulement de savoir que les modèles offerts par la nature ne sont pas toujours ceux de la beauté, qu'il ne suffit pas de savoir les copier, & qu'il faut être encore scrupuleux dans le choix. Sensible & habile à saisir les signes extérieurs des affections de l'ame, il eût excellé dans la partie de l'expression s'il y eût joint plus souvent la noblesse à la vérité. Cette noblesse seule manque aussi quelquefois à ses compositions. Mais pour lui accorder tout le tribut d'estime qu'il mérite, il faut se rappeller que, de son temps, une suite assez nombreuse d'artistes avoit lutté en Italie contre la manière gothique des premiers restaurateurs de l'art, & que lui seul en Allemagne rassembloit ses efforts contre la roideur de cette manière qui s'opposoit à la beauté des formes, à la justesse des mouvemens, à la vérité de l'expression.

Nous ne devons le considérer ici que comme graveur; mais comme il a toujours gravé d'après ses propres dessins, ce que nous venons de dire n'est pas étranger à cet article. Si l'on veut seulement le considérer par rapport à la manœuvre de la gravure, il sera admirable, non-seulement pour le siècle où il a vécu, mala même pour tous les siècles, par la finesse & la variété de ses travaux, par la netteté & la couleur de son burin. Il semble qu'un homme qui n'a pas eu de modèles, ne puisse trouver seul toutes les ressources de son art, & qu'elles doivent être produites, avec le temps, par le concours d'un grand nombre d'hommes habiles. Albert Durer a été excepté à plusieurs égards de cette loi générale de la nature: & s'il n'a pas trouvé tout ce qui convient à la gravure large & fière, propre à exprimer les grands tableaux d'histoire, il a imaginé & réuni toutes les parties de l'art qui sont nécessaires pour graver des tableaux fins & précieux. Quoique l'art ait acquis depuis sa mort trois siècles d'expérience, on ne pourroit aujourd'hui graver mieux ni peut-être aussi bien l'estampe de Saint-Jérôme qu'il a publiée en 1514. Une lumière vive entre par deux fenêtres fermées de vitraux qu'elle fait refletter en les traversant sur la muraille qui sert d'embrâsure aux croisées. Un plancher de sapin est rendu avec la plus grande vérité. Un lion, un renard couchés sur le devant de l'estampe sont traités avec les travaux qui leur conviennent. Le Saint est assis devant son pupitre & plongé dans l'étude des écritures; sa tête est d'un caractère digne des grands maîtres de l'Italie. Une foule d'objets entre dans la composition de cette estampe, & tous ont le caractère qui leur est propre. Les travaux sont fins & serrés sans maigreur; le cuivre est coupé nettement, mais sans avoir le brillant qui nuit à la vérité. La pointe ne rendroit pas avec plus de goût un grouppe de fabriques gothiques que celui qu'il a introduit dans son estampe de l'hermite Saint-Antoine. On voit de lui au cabinet des estampes de la bibliothèque du Roi une épreuve retouchée d'une planche de Saint-Jerôme qu'il gravoit en 1512, & qui n'est pas celle dont nous venons de parler: la planche est peu avancée, les premiers travaux sont encore seuls établis, &, quoique tracés au burin, ils sont badinés comme un travail de pointe. Il a quelquefois gravé à l'eau-forte & en bois: il entendoit mieux ce dernier genre de gravure que celui de l'eau-forte.

Raphaël connut les estampes d'Albert Durer, & l'on assure qu'il en fit assez de cas pour en orner son cabinet. On assure aussi que le Guide les consultoit souvent, & l'on peut lui reprocher d'en avoir quelquefois imité le style des draperies.

(9) Marc-Antoine, dont le nom de famille est *Raymondi*, naquit à Bologne en 1488, & est mort vers 1546. Il est de dix-huit ans plus jeune qu'Albert Durer. C'est le premier Italien qui ait mis quelqu'art dans la gravure, & il est sur-tout célèbre pour avoir été le graveur de Raphaël. Il se distingua d'abord par des ouvrages d'orfévrerie, mais il vit à Venise des estampes d'Albert Durer, dès lors son inclination le porta vers la gravure, & il s'y livra tout entier. Les orfévres alors pouvoient être regardés comme des sculpteurs en argent; ils savoient bien modeler & bien dessiner, & pouvoient devenir aisément peintres, sculpteurs & graveurs. Il n'étoit pas rare de trouver des artistes qui réuniſſent ces talens aujourd'hui trop séparés. *Marc-Antoine* copia d'abord les estampes de la passion d'Alber Durer: on n'auroit pu que le louer s'il avoit fait seulement ces copies par son étude; mais ayant assez bien réussi pour tromper des curieux qui avoient moins de connoissance que d'amour des arts, il mit à ses copies la marque d'Albert, & les vendit pour des originaux. Albert Durer informé de la supercherie, fut moins blessé sans doute du tort qu'elle pourroit faire au débit de ses estampes, que de celui qu'elle portoit à sa réputation: il voyoit avec chagrin se débiter sous son nom des ouvrages trop inférieurs à ses talens, & il en adressa ses plaintes aux magistrats de Venise.

Digitized by Google

Marc-Antoine fut obligé d'effacer cette marque trompeuſe.

Ses eſtampes peuvent être regardées comme des copies aſſez exactes, mais froides & timides, des deſſins de Raphael, & faites par un procédé difficile, que ne poſſédoit pas aſſez bien le copiſte qui en faiſoit uſage. Le contour eſt tracé au burin, comme dans les deſſins à la plume. Quelquefois le premier trait eſt corrigé par un ſecond, & ces corrections ſont d'autant plus précieuſes qu'on peut ſoupçonner qu'elles ont été indiquées par Raphael lui-même. Les travaux ſont roides & maigres, ils n'offrent preſque jamais la grace de la facilité, & ſont trop inflexibles pour rendre la variété des caractères propres aux différens objets : mais ſur-tout dans les chairs, la première taille eſt toujours établie dans le ſens le plus convenable, & ce n'eſt pas un foible mérite ; un mérite plus grand encore, celui qui fait toujours rechercher ces morceaux, c'eſt la pureté du trait.

Marc-Antoine grava d'après Jules Romain des poſtures obſcènes qu'Arétin avoit décrites en vers. Le Pape Clément VII vouloit le punir de mort ; on obtint la grace de l'artiſte en faveur de ſes talens. Son maſſacre des innocens, gravé d'après Raphaël, eſt l'une de ſes eſtampes capitales, & a été acheté ſoixante florins par Berghem, à qui ſa femme laiſſoit peu d'argent à ſa diſpoſition

(10) Pendant qu'Albert Durer faiſoit florir la gravure en Allemagne, & que Marc-Antoine l'exerçoit avec moins d'art, mais avec non moins de gloire en Italie, Lucas Dammeſz, connu ſous le nom de *Lucas* DE LEYDE, diſputoit dans les Pays-Bas la palme à ces deux rivaux. Il fut le premier peintre qui ſe ſoit diſtingué en Hollande, & nous avons parlé de lui à l'article *école :* il fut auſſi le premier graveur de ſon pays dont le nom ait été conſervé. Il naquit en 1454, & étoit plus jeune qu'Albert & Marc-Antoine. Un orfévre fut ſon maître pour la gravure au burin, il apprit les procédés de l'eau-forte d'un armurier qui en faiſoit uſage pour les ornemens des cuiraſſes. Il gravoit auſſi en bois. Les Hollandois le mettent au-deſſus d'Albert Durer, mais les autres nations refuſeront peut-être de ratifier ce jugement : on lui reproche ſur-tout de tenir davantage au caractère gothique. Cependant, malgré ce vice & l'incorrection du deſſin, les Italiens eſtiment ſes eſtampes, & Durer eut l'ame aſſez grande pour n'être pas jaloux de cet émule. Il fit même, dit-on, le voyage de Leyde pour le voir & gagner ſon amitié. Les travaux de Lucas de Leyde ſont très-fins, & ſes têtes ont de l'expreſſion.

Entre les élèves d'Albert Durer, les plus connus ſont déſignés par le nom de PETITS-MAITRES, parce qu'ils n'ont guère gravé que de fort petites eſtampes. Nous nous contenterons de nommer les plus célèbres.

(11) *Georges* PENZ, né à Nuremberg en 1500, & mort en 1556. Après avoir fait ſous Albert de grands progrès dans la gravure, il fit le voyage de Rome, étudia les ouvrages de Raphael, & travailla quelque temps avec Marc-Antoine. On a de lui un grand nombre d'eſtampes. On y trouve la fineſſe & la netteté de la gravure Allemande, jointes à un choix de deſſin qui n'étoit encore connu qu'en Italie.

(12) *Hans Sébald* BEHAM, né à Nuremberg en 1500, mort dans la même ville en 1550, deſſinoit la nature avec préciſion, mais ſans choix : on le loue pour l'intelligence & l'expreſſion.

(13) *Henri* ALDEGRAVER, né à Soeſt en Weſtphalie en 1502, mort vers 1555, peignit d'abord des tableaux de chevalet, & l'on aſſure qu'il avoit un bon coloris. Il ſe livra enſuite entièrement à la gravure.

(14) *Albert* AITDORFER, que les François nomment le *petit Albert*. On ne ſait s'il eſt né à Aldorf en Suiſſe, ou dans la ville de Bavière qui porte le même nom. Il eſt mort à Ratisbonne en 1538. Il fut d'abord peintre. Quoiqu'il ne ſoit pas devenu l'égal d'Albert Durer, quelques-unes de ſes planches ont été attribuées à ce maître.

Tous ces graveurs ont manié le burin avec beaucoup de fineſſe, mais Georges Penz eſt celui dont les ouvrages ſont le plus eſtimés.

(15) On compte auſſi parmi les Petits-Maîtres *Théodore de* BRY, né à Liége en 1528, année de la mort d'Albert Durer. Il a cherché à imiter Sébald Beham, & a gravé d'après les deſſins de ce Maître. Il y avoit de la délicateſſe, mais ſuivent auſſi de la ſéchereſſe dans ſon burin.

Comme en Allemagne Albert fit une école de gravure, Marc-Antoine laiſſa des élèves en Italie. Ils gravèrent à-peu-près comme leur maître, & n'avancèrent point les progrès de l'art. Les plus connus ſont Auguſtin de Veniſe & Marc de Ravenne.

(16) Mais *Georges* GHISI dit le MANTOUAN, fils de Jean-Baptiſte Ghiſi de Bertano, graveur, & élève de Jules Romain, mérite de faire époque dans l'art, au moins pour l'Italie. Le burin peu flexible dans la main de Marc-Antoine, acquit aſſez de ſoupleſſe dans celle du Mantouan pour rendre d'une manière agréable & ſavante les chairs délicates des enfans, les linges, les terraſſes, le payſage. Il ſut varier ſes travaux ſuivant les plans & ſuivant les objets. Son eſtampe de la naiſſance de Memnon eſt de l'année 1560, quatorze ans après la mort de Marc-Antoine. On eſt étonné que, dans un temps auſſi court, l'art ait fait tant de progrès. Le Mantouan a gravé l'école d'Athenes de Ra-

phaël. On ignore le temps de ſa naiſſance & celui de ſa mort.

(17) *Martin* Rota, né à Sebenigo en Dalmatie, floriſſoit quelques années plus tard. Il a gravé en petit le jugement dernier de Michel-Ange, & cette eſtampe eſt juſtement regardée comme un chef-d'œuvre, ſoit que l'on conſidère la fineſſe des travaux, ſoit qu'on admire le deſſin du maître conſervé dans une proportion ſi différente de l'original. Les Petits-Maîtres, il eſt vrai, l'ont emporté ſur lui par la ſubtilité des tailles, mais il n'ont pas eu comme lui l'avantage de graver Michel-Ange & de s'appuyer ſur un grand maître pour aller à la poſtérité. Il a fait beaucoup d'eſtampes d'après ſes propres deſſins.

(18) La gravure ne connoiſſoit encore que des travaux fins & ſerrés, propres aux eſtampes de petite proportion, lorſque *Corneille* Cort, né à Horn en Hollande en 1536, vint à Rome & y ouvrit la carrière à la gravure en grand. Il eſt le premier qui ait employé des tailles larges & nourries; il a trouvé le premier un bon grain de travaux pour les draperies & a bien traité le payſage au burin. C'eſt annoncer qu'il manioit cet outil avec une grande facilité; de cette facilité devoit naître une plus grande variété de travaux, & par conſéquent de nouvelles reſſources pour l'art, & de nouveaux progrès vers la perfection. On n'avoit pas encore le ſecret de donner de la couleur à la gravure; il ne ſera trouvé dans toute ſon étendue que par les artiſtes qui travailleront ſous les yeux & la direction de Rubens; mais Corneille Cort ſemble avoir fait les premiers pas vers cette découverte dans ſon eſtampe du martyre des innocens d'après le Tintoret. Il mourut à Rome en 1578

(19) *Chérubin* Albert, né à Borgo ſan Sepolcro en 1552, & mort en 1615, n'a pas étendu la carrière de la gravure, mais il mérite la reconnoiſſance des amateurs des arts pour avoir conſervé par ſes eſtampes les belles friſes que Polydore de Caravage, digne élève de Raphaël, avoit peintes ſur des façades de maiſons, & que le temps a détruites.

(20) Tous les artiſtes dont nous avons parlé juſqu'ici ont gravé au burin pur, ou du moins ſi quelques-uns d'eux, tels qu'Albert Durer & Lucas de Leyde, ont fait des eaux-fortes, elles n'ont contribué que foiblement à leur renommée. Mais *Antoine* Tempeste, peintre Florentin, né en 1555, doit principalement à ſes eaux-fortes l'étendue de ſa réputation. Son œuvre en ce genre eſt très-conſidérable; ce ſont en général des chaſſes, ou des marches & des combats de cavalerie. La ſcience & la ſureté du trait, la vivacité de la touche, la chaleur & la fécondité de la compoſition, la font juſtement rechercher par les peintres. Quoique la manœuvre en ſoit peu remarquable, les graveurs pourront y trouver des leçons utiles pour établir les premiers plans de leurs travaux lorſqu'ils auront des chevaux à traiter. Il y a d'ailleurs quelques pièces de Tempeſte qui, même à ne conſidérer que l'eſprit de la pointe, méritent d'être accueillies par les amateurs de la gravure. Cet artiſte eſt mort à Rome en 1630. Il a ſouvent gravé ſur l'étain.

(21) Le deſtin de la gravure en Italie eſt de fleurir bien plus par les travaux des étrangers, que par ceux des artiſtes nationaux. *Jean & Raphaël* Sadelsa, frères, tous deux nés à Bruxelles, le premier en 1550, & le ſecond en 1555, ſuccédèrent à la profeſſion de leur père, damaſquineur en acier; mais leur goût & leurs diſpoſitions les appelloient à un art plus noble, & ils ſe livrèrent à la gravure. Ils firent enſemble le voyage de l'Allemagne & de l'Italie, & perdirent, dans cette patrie des arts, une certaine ſéchereſſe qui entrait dans leur première manière. Ils ſurpaſsèrent tous les graveurs qui les avoient précédés, & dans certaines parties, ils ne peuvent être ſurpaſſés par leurs ſucceſſeurs. On recherche avec raiſon leur nombreuſe ſuite des hermites repréſentés d'après les deſſins de Martin de Vos dans des payſages agreſtes & très-variés; les morceaux qu'ils ont gravés d'après le Baſſan, entreront toujours dans les porte-feuilles choiſis; on ne connoît guère de gravure plus aimable que celle de Raphaël Sadeler d'après le Chriſt au tombeau de Jean van Achen: on peut critiquer le peintre, le graveur eſt ſans reproche. Mais on eſt ſur-tout étonné du ſuccès avec lequel les Sadeler ont gravé le payſage au burin pur: les vieux troncs d'arbres y ſont exprimés avec la facilité du pinceau; ſi leur feuillé ne peut avoir l'agréable badinage de l'eau-forte, il en a la légéreté; les eaux tombantes en caſcades, les roches briſées & menaçantes, les ſombres enfoncemens des forêts ne ſauroient être mieux rendus par aucun des procédés de l'art; les plantes qui ornent les devans de ces eſtampes ont le port, la forme & la ſoupleſſe de la nature; les fabriques vues dans le lointain ſont traitées avec goût; on n'eſt tenté de regretter l'eau-forte que pour les terraſſes.

Ces deux excellens graveurs furent cependant ſurpaſſés de leur vivant; mais ce fut par leur élève & leur neveu, *Giles* Sadeler, né à Anvers en 1570, & qui s'appliqua quelque temps à la peinture. Il gravoit du burin le plus fin quand le ſujet paroiſſoit l'exiger; mais il a gravé du burin le plus large le Chriſt au tombeau de Barroche, & il a donné de la force à ſon eſtampe ſans pouſſer au noir aucune partie. On deſireroit ſeulement plus d'harmonie & d'accord dans quelques-uns de ſes ouvrages. Il a quelquefois la fierté du burin & la coupe hardie

de

de Goltzius & de Muller. On peut voir dans l'eſtampe où il a gravé le peintre Sprangers & Catherine Muller, défunte épouſe de cet artiſte, à quel degré il a porté la gravure du portrait. Il a, en quelque ſorte, crée & conduit à la perfection cette branche importante de l'art.

Jean Sadeler eſt mort à Veniſe en 1600, Raphaël dans la même ville en 1617 & Giles à Prague en 1629. L'œuvre des deux oncles & du neveu eſt au moins de deux mille eſtampes.

Dans le même temps floriſſoient *Pierre* de Jode, le vieux, & les trois Galle, *Philippe*, *Théodore* & *Corneille*, dit le vieux.

(22) *Corneille* Galle a gravé le payſage au burin pur. Les roches ſont fermes, le feuillé a de la légereté, la couleur eſt agréable & vraie, chaque objet porte ſon caractère, & tout le travail eſt large & moëlleux.

(23) Enfin un grand peintre Italien ne dédaigna pas de diſputer aux artiſtes de l'Allemagne & des Pays-Bas le prix de la gravure. C'étoit *Auguſtin* Carrache dont nous avons parlé à l'article Ecole. On exige à préſent plus de fini qu'il n'en mettoit dans ſes eſtampes, mais on n'exigera jamais des travaux plus ſavamment établis. Il ſera toujours un excellent objet d'étude pour les graveurs, & ils gagneront à le regarder au moins comme le meilleur modèle qu'ils puiſſent ſe propoſer pour l'ebauche de leurs travaux, & ſur-tout pour celle des chairs. Il ne ſe piquoit pas d'exciter l'étonnement en faiſant tracer à ſon burin des chemins longs & difficiles; mais il manioit cet outil avec aſſez d'adreſſe pour l'obliger à ſuivre ſavamment le ſens des muſcles, & il mettoit autant de goût que de ſcience dans ſa manœuvre. Enfin, ſes eſtampes ſont d'excellentes études de gravure & de deſſin, & pluſieurs même d'entr'elles, ſans être terminées à la manière moderne, ſeront toujours regardées par le petit nombre des connoiſſeurs comme les ouvrages d'un artiſte qui connoiſſoit le point juſte où il eſt bon de s'arrêter. M. Huber connoit une épreuve du Saint-Jérôme qui ſemble prouver qu'Auguſtin gravoit au premier coup. Les parties qui ſe trouvent ſur cette épreuve ſont terminées, les autres ne ſont encore indiquées que par un trait léger.

(24) *Annibal* Carrache, ſon frère, ne peut être compté au nombre des peintres dont les eaux-fortes ont ce charme auquel les artiſtes donnent le nom de *gouſtoſe*; mais ſon trait eſt ſûr, hardi, ſavant & arrêté. Ses travaux ſont fermes & bien établis. Dans ſon eſtampe de la chaſte Suzanne, les travaux qui forment le ſein & le bras gauche de cette figure, mériteroient, non d'être copiés, mais ſuivis comme une belle indication, ſi l'on vouloit faire d'après le même tableau, une eſtampe plus finie & plus ſoignée. La tête & la barbe du vieillard qui eſt le plus près de Suzanne, offrent auſſi l'indication des travaux les plus convenables; il ſeroit de même impoſſible de mieux exprimer les cheveux courts de l'autre vieillard. Enfin, les eſtampes d'Annibal, très-précieuſes pour les peintres qui les regardent comme de bons deſſins d'un grand maître, mériteroient auſſi d'être conſultées par les graveurs: ils y apprendroient à joindre ce que l'art a de ſavant & de pittoreſque à ce que la partie de leur talent qu'on appelle le métier, peut avoir de flatteur. Le Guide, élève d'Annibal, a auſſi gravé à l'eau-forte & d'une manière plus aimable.

(25) *François* Villamena, natif d'Aſſiſe, fut élève d'Auguſtin Carrache pour la gravure. Sa manière peu chargée de travail, & dans laquelle le travail eſt même trop économiſé, indique plutôt des deſſins d'un effet très doux que des tableaux colorés. Elle eſt d'ailleurs propre & agréable; mais on ſent qu'il eſt plus facile de conſerver la propreté des travaux quand on en met ſi peu. Quoiqu'il ne manquât pas abſolument de facilité dans le burin, il n'avoit pas encore toute celle que ce genre ſemble exiger, ce qui donne à ſes travaux un ſentiment de maigreur. Son deſſin eſt maniéré ſur-tout pour les extrémités, & malgré ſa réputation, il ſemble ne pouvoir être l'objet d'une étude fort utile ni pour les peintres ni pour les graveurs. Il eſt mort à Rome en 1626, & y étoit venu vers 1585.

Les arts qui commencent à fleurir conſervent encore de la timidité: s'il s'élève alors quelques artiſtes qui combattent cette timidité par un excès d'audace, ils prépatent de nouveaux progrès en inſpirant à leurs émules un juſte degré de hardieſſe. On ne peut trouver le milieu ſans connoître les deux extrêmes. Michel-Ange en outrant les formes & les mouvemens, apprit aux peintres & aux ſculpteurs quel étoit le point où ils devoient tendre, & où il falloit s'arrêter: Goltzius, & ſes élèves plus audacieux que lui, n'ont peut-être pas été moins utiles aux graveurs.

(26) *Henri* Goltz, que nous appellons Goltzius naquit à Mulbrecht, dans le Duché de Juliers en 1558, & eſt mort à Harlem en 1617. Il étoit fils d'un peintre ſur verre qui fut ſon maître pour le deſſin, & il reçut plutôt des conſeils que des leçons de gravure d'un nommé Coornhert qui doit aux talens de ſon élève toute ſa célébrité. Il voyagea en Allemagne & en Italie, & il étudia Raphael & l'antique, ſans perdre une manière barbare que les Allemands s'étoient faite en croyant imiter Michel-Ange. Savant dans le deſſin, il détruiſit par ſon goût vicieux l'eſtime que mériteroit ſa ſcience à

mais on ne peut lui refuſer les éloges dûs à ſes talens dans la gravure, à ſes compoſitions ingénieuſes, & même à une certaine grace que ne pouvoit détruire ſa manière ſauvage. A le conſidérer ſeulement comme graveur, on trouvera ſans doute de la bizarrerie dans ſes tailles, une affectation trop marquée de ſe montrer adroit buriniſte, un défaut d'accord dans les effets, & trop de négligence ou d'ignorance du clair-obſcur: mais avec tant de défauts, dont quelques-uns lui ſont communs avec ſes contemporains, aucun d'eux ne lui peut être comparé. Il ſemble que la nature lui avoit prodigué l'avantage de pouvoir changer à ſon gré le caractère de ſes travaux. En général ſa gravure eſt large & ſes tailles ont une affectation de hardieſſe: mais quelquefois ſes travaux plus ſerrés conduiſent à un repos plus tranquille, à une couleur plus piquante & plus vraie. On connoît de lui des eſtampes où toutes les tailles ont du mouvement ſans qu'aucune ſoit contournée d'une manière bizarre, où les têtes ſont animées par des touches ſpirituelles & ſavantes, où les travaux fins & les travaux mâles, également bien placés, conceurent à donner le vrai caractère aux objets qu'ils repréſentent. On ſait avec quelle adreſſe il trompa les amateurs de ſon temps en imitant dans le deſſin & dans la gravure Albert Durer & Lucas de Leyde. Une de ces eſtampes, qu'il avoit eu la précaution d'enfumer, fut payée chèrement parce qu'on la prit pour une pièce inconnue d'Albert. Ce ſont ces imitations qu'on appelle les chefs-d'œuvre de Goltzius, non qu'elles ſoient en effet ſes meilleurs ouvrages, mais parce qu'elles contribuérent ſur-tout à aſſurer ſa réputation. Il en eſt de lui comme de pluſieurs autres artiſtes; ce ne ſont pas ſes plus belles eſtampes qui ſont portées au plus haut prix. On n'ignore pas que les amateurs continuent de mettre des prix exorbitans aux ouvrages qui leur ont été une fois vantés, & ce ſont ordinairement ceux qui ont commencé la réputation de leurs auteurs.

Goltzius commença à peindre à l'âge de quarante-deux ans: il a fait des portraits & des tableaux d'hiſtoire. On connoît par ſes eſtampes ſa manière de deſſiner le nud; on dit que ſa couleur eſt vraie.

Il a eu la patience de faire à la plume des deſſins dont les figures ſont grandes comme nature. Sa plume eſt large & moëlleuſe, & ſes deſſins n'ont point la ſéchereſſe ni la petiteſſe de manière qu'on pourroit attendre de ce procédé. J'en ai vu un aux ſalles de l'académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg.

Cornelle Cort & Auguſtin Carrache avoient donné plus de largeur aux travaux de la gravure, & Goltzius leur donna plus de mouvemens. Il fit d'habiles élèves; *Jacques Mathan* ſon gendre, ſurpaſſé par ſon fils *Théodore*, *Jacques de Ghein*, *Jean Saenredam*, *Jean Muller*. Nous nous arrêterons au dernier, parce qu'il eut une manière qui lui fut propre.

(27) *Jean* MULLER, Hollandois, eſt peut-être le graveur qui a manié le burin avec le plus de hardieſſe. Il méritera toujours d'être étudié par les artiſtes qui aſpireront à ſe diſtinguer dans cette partie; mais il faudra qu'ils tempèrent par le goût l'excès d'audace qu'il eſt capable d'inſpirer. Jamais on ne poſſéda mieux le métier de la gravure; il eſt impoſſible de couper le cuivre avec plus d'aiſance, & très-difficile d'employer moins de travaux pour rendre les différens objets. On eſt étonné de voir avec quelle adreſſe il oblige une même taille à lui ſervir de première ou de ſeconde pour rendre une figure entière. Il fait très-rarement uſage d'une troiſième taille, & ce n'eſt jamais que dans une partie de peu d'étendue & qu'il a voulu ſacrifier. Avec cette ſavante économie, on ne lui peut reprocher ni monotonie dans l'effet général, ni uniformité dans la manœuvre: tous ſes plans ſont artiſtement variés de travail & de ton. Il étoit ſavant deſſinateur, & n'auroit pu, ſans cette qualité, parvenir au procédé dont il faiſoit uſage: mais on lui reproche juſtement de la manière dans les extrémités, & il a beaucoup gravé d'après Bartholomée Sprangers, peintre maniéré lui-même. Comme il ne faiſoit pas d'uſages de points pour empâter, & qu'il s'obſtinoit à n'employer que les deux mêmes tailles pour une figure entière, il leur arrivoit ſouvent de former enſemble des loſanges outrés, d'où réſulte un grain déſagréable à l'œil que les graveurs comparent au dos de maquereau.

(28) Autant il étonnoit par la fierté de ſes travaux, autant *Jérôme* WIERX ou WIERIX, plaiſoit par la fineſſe des ſiens. Il excelloit dans le petit, mais ſouvent il devenoit ſec dans le grand. Le payſage & les fabriques de ſon baptême de Jeſus-Chriſt, eſtampe qu'il a gravée en 1585, ſont d'un très-bon goût, & l'on peut remarquer, que contre l'uſage de ſon temps, il y a fait entrer de l'eau-forte. Ses tons dans les chairs étoient ſouvent de la plus aimable douceur. Il a quelquefois gravé d'une manière fort approchante de celle de Corneille Cort. Jérôme WIERX, & ſes deux frères Antoine & Jean étoient des Pays-Bas.

(29) *Nicolas de* BRUYN, natif d'Anvers, étoit leur contemporain, & ſembloit l'être plutôt de Lucas de Leyde qu'il prenoit pour modèle; il a même gravé d'après cet artiſte gothique quelques ſujets d'hiſtoire, mais il gravoit plus ſouvent d'après ſes propres deſſins. On a de lui des compoſitions d'un très-grand nombre de figures; elles ſont remarquables par la vérité & la variété des têtes. Ses agencemens, ſon caractère

de deſſin tiennent du gothique perfectionné. Sa gravure peut être comparée à celle d'Albert-Durer ou plutôt de Lucas de Leyde, mais ſans en avoir le mérite; ce qu'il imitoit de ces anciens maîtres, c'étoit ſur-tout la ſéchereſſe: il n'avoit d'ailleurs aucune idée du clair-obſcur ni de l'harmonie. Mais ſouvent ſes figures & leurs ajuſtemens ne manquent pas d'une certaine grace, & l'on trouve chez lui des têtes de femmes qui ont de la beauté.

Les François ont reçu aſſez tard la gravure. Le premier qui l'ait exercée eſt *Jean Duvet*, natif de Langres qui travailloit à Paris vers 1550. On cite encore les noms d'un *Noël Garnier* & d'un *Etienne de Laulne*.

(30) Mais *Léonard* GAULTIER mérite d'être diſtingué pour avoir gravé le jugement dernier de Michel-Ange, d'un burin encore plus fin & plus net que celui de Martin Rota: d'ailleurs ſon eſtampe paroît n'être qu'une copie de celle du graveur Dalmate.

Cet artiſte travailloit vers le commencement du dix-ſeptième ſiècle. C'eſt à cette époque que la gravure à l'eau-forte, juſqu'alors aſſez négligée, devint d'abord l'amuſement de pluſieurs artiſtes, & fit enſuite la gloire de pluſieurs.

(31) LANFRANC, célèbre par ſes talens dans la peinture, n'eſt pas un de ceux qui ont manié la pointe avec le plus de ſuccès.

(32) Mais *Corneille* SCHUT, né à Anvers en 1590, & mort dans la même ville en 1676 a gravé d'après ſes compoſitions des eaux-fortes juſtement recherchées. Peu de peintres ont pu ſe vanter d'avoir une pointe plus ſpirituelle & plus ragoûtante. Il étoit en même-temps peintre habile & poëte eſtimé. Il aimoit la grande machine de la peinture & ce qu'on peut nommer la peinture d'apparat.

(33) *François* PÉRIER, né à Mâcon en 1590, & mort en 1660 reçut à Rome des leçons de Lanfranc, & ſe diſtingua dans la peinture. Il a gravé à l'eau-forte un grand nombre de ſtatues & de bas-reliefs antiques; mais il en fait ſeulement connoître l'attitude & le mouvement. Sa collection ſeroit plus utile s'il ſe fût attaché davantage à exprimer le deſſin & le caractère des chefs-d'œuvre qu'il gravoit. L'antique & les grands maîtres dans l'art du deſſin doivent être copiés avec la plus grande préciſion, la plus exacte fidélité, j'oſerois même dire avec une ſoumiſſion ſervile, car il n'y a pas de honte à ſe rendre eſclave de tels maîtres.

(34) L'eau-forte n'avoit encore occupé que les inſtans de loiſir des peintres; *Jacques* CALLOT ſe conſacra tout entier à ce genre de gravure. C'étoit un gentilhomme Lorrain, né à Nancy en 1593. Il s'échappa de la maiſon paternelle & fit le voyage de Rome pour ſe livrer ſans obſtacle à ſon goût pour le deſſin. Il paſſa de Rome à Florence pour y continuer ſes études. Le goût qui regnoit dans cette patrie de Michel-Ange étoit trop chargé. C'eſt un vice dans le grand, c'eſt une vertu dans le petit, où les formes prendroient un caractère de froideur ſi on ne leur donnoit pas une certaine charge en les réduiſant. Ainſi le vice de l'école Florentine devenoit une manière propre au genre auquel le jeune Callot étoit appellé par la nature. Il fut honoré des bienfaits du Grand Duc, & ne retourna dans ſa patrie qu'à la mort de ce Prince. Le Duc Henri, qui regnoit alors en Lorraine, accueillit ſes talens & lui fit éprouver ſa générosité.

Tout le monde connoît au moins quelques ouvrages de Callot, & l'on ſait quel eſprit il mettoit dans ſes compoſitions. Si l'on veut le conſidérer ſeulement comme graveur, on lui trouvera le plus grand talent pour traiter de fort petites figures, & l'on s'appercevra que ſes travaux prennent une certaine peſanteur, & perdent quelque choſe du goût & de l'eſprit qui diſtinguent ce maître quand il paſſe à une plus grande proportion. Les graveurs à l'eau-forte couvrent ordinairement leur cuivre d'un vernis mou comme de la poix & qui cède aiſément au tranchant de la pointe. On dit que Callot employa le premier le vernis dur des luthiers que les Italiens nomment *vernice groſſo de' lignaiuoli*. Il réſiſte à la pointe, & en même-temps il la contient: on peut même repaſſer pluſieurs fois ſur la même taille & lui donner de la profondeur. Auſſi Callot donna-t-il à ſes tailles la fermeté de celles du burin, au lieu de leur prêter l'agréable badinage qui fait le charme de la pointe. Il n'a point obtenu à cet égard les applaudiſſemens de la poſtérité, & les connoiſſeurs préfereront toujours à ſes travaux un peu compaſſés la ragoûtante négligence de la Belle. Les deſſins de Callot ſont recherchés; on y trouve encore plus d'eſprit que dans ſa gravure. Il n'étoit pas facile à ſe contenter lui-même dans ſes ouvrages capitaux, & l'on ſait qu'il a fait au moins quatre deſſins arrêtés de la tentation de Saint-Antoine avant de graver ce ſujet. Cette eſtampe, celle de la grande rue de Nancy, ſes foires, ſes ſupplices, ſes miſères de la guerre, ſa grande & ſa petite paſſion, ſon parterre, ſon éventail, ſont regardés comme ſes chefs-d'œuvre. Ses talens lui ont fait la plus grande réputation; il n'en mérite pas moins par ſon courage. Il eut la gloire de réſiſter à Louis XIII, ou plutôt au Cardinal de Richelieu à qui rien ne réſiſtoit. Les François ayant pris en 1632 la ville de Nancy ſur le Duc de Lorraine, ſouverain de Callot, le roi ou ſon miniſtre voulut qu'il gravât cette conquête comme il avoit déjà gravé la priſe de la Rochelle: mais l'artiſte refuſa de conſacrer par ſes talens l'humiliation de ſon Prince, &

répondit qu'il aimeroit mieux ſe couper le pouce, que d'employer ſa main contre l'honneur de ſon ſouverain & de ſa patrie. Il mourut en 1635.

(35) *Antoine* VAN-DYCK, très-bon peintre d'hiſtoire, & le plus célèbre des peintres de portraits, né à Anvers en 1599, & mort dans la même ville en 1641, a gravé à l'eau-forte avec un ſentiment qu'on pourroit appeller de l'enthouſiaſme. Peu curieux de la propreté, ne recherchant pas même ce qu'on appelle l'eſprit de la pointe, il animoit tout par une touche mâle & ſûre. Sa tête de Vorſterman, celles de François Franck, de Snellinx, de van Noort, ſemblent reſpirer, & ces eſtampes, brutes & négligées, ont plus de prix aux yeux d'un véritable ami des arts, que des porte-feuilles entiers d'eſtampes du plus beau fini. Celle de Charles Mallery, terminée ſous ſes yeux par Vorſterman, eſt toute de chair.

(36) *Claude* GELÉE dit LE LORRAIN, célèbre peintre de payſage, né à Chamagne en 1600, mort à Rome en 1682, a gravé avec le même effet qu'il mettoit dans ſes tableaux.

(37) BRETTE, qui floriſſoit vers 1636, étoit plein d'eſprit dans ſes compoſitions, mais il en mettoit moins dans le travail de ſes gravures. Il conſerveroit une grande ſupériorité ſur Gillot, s'il eût gravé d'une pointe auſſi agréable

(38) *Wenceſlas* HOLLAR, né à Prague en 1607, mort à Londres en 1677, étoit d'une famille noble qui fut ruinée par la guerre. Wenceſlas ſe retira à Francfort où il ſe perfectionna dans la gravure par les leçons de Mathieu Mérian, graveur à l'eau-forte qui mettoit plus de génie dans ſes compoſitions que de goût & de propreté dans ſon travail. Hollar n'imita pas les défauts de ſon maître. Il ſut donner à ſes travaux le ton le plus flatteur, & l'on peut ſeulement reprocher quelquefois de la roideur à ſes tailles. Sans imiter le burin, elles n'ont pas tout le jeu propre à la pointe. Il les tenoit fort ſerrées, & par ce moyen, il parvenoit plus aiſément à un effet vigoureux & tranquille que s'il leur eût donné plus de largeur. Il excella dans le talent d'exprimer les poils fins des animaux, les pelleteries, les inſectes. Il a gravé auſſi des portraits eſtimés, entr'autres celui d'Albert Durer.

(39) *Etienne* DE LA BELLE, né à Florence en 1610, mort en 1664, eſt le prince des graveurs en petit, comme G. Audran eſt celui des graveurs d'hiſtoire. Il reçut, ainſi que Callot, les leçons de Canta Gallina, peintre Florentin, & ſurpaſſa ſon maître & ſon émule. On pourroit le regarder moins comme un graveur, que comme un peintre qui excelloit à rendre ſes idées par le ſecours de la pointe : on peut même trouver en lui de grands rapports avec Rembrandt, & l'on citeroit aiſément de ces deux artiſtes des eſtampes qui ont entr'elles une grande conformité d'eſprit & de travaux ; mais la Belle, élève d'une meilleure école, avoit en même-temps l'ame plus élevée. Les attitudes de ſes figures ſont nobles, ſes airs de tête gracieux, ſes compoſitions grandes, riches & ingénieuſes. On dit qu'il employoit le vernis dur, ce qui rend encore plus étonnante la ſouplеſſe de ſes travaux. Il établiſſoit avec un goût exquis de petites tailles courtes diſpoſées dans une ſorte de déſordre pittoreſque & bien plus agréables que les tailles les plus ſoignées. Sa touche eſt piquante, ſa couleur ſuave, & ſes travaux, preſque toujours les mêmes, offrent par leurs combinaiſons la plus aimable variété : ce ſont ordinairement de petites lignes méplattes, mais différemment inclinées, croiſées, rapprochées, confondues enſemble. Comme Callot étoit d'autant plus parfait qu'il réduiſoit davantage la proportion de ſes figures, il me ſemble que la Belle gagnoit à augmenter la grandeur des ſiennes.

(40) *Pietre* TESTA, né à Lucques en 1611, ſe noya dans le Tibre en 1649. Il eſt célèbre par le génie, la vivacité de ſes compoſitions : & nous les a tranſmiſes d'une pointe un peu maigre, mais toujours animée de ſon eſprit. *Céſar* TESTA eſt moins connu ; mais ſon eſtampe de Saint-Jérôme mourant, d'après le Dominiquin, lui donnera toujours une place diſtinguée entre les graveurs à l'eau-forte.

(41) *Abraham* BOSSE, né à Tours, & mort à Paris en 1678, étoit contemporain de la Belle, mais il aima mieux, pour la manœuvre de l'art, être l'imitateur de Callot. Comme cet artiſte, il ſut donner à ſes travaux à l'eau-forte la fermeté & preſque l'éclat du burin. C'eſt plutôt un ſujet d'obſervation que d'éloge. Il vaut mieux, ſans doute, imprimer à chaque genre de gravure le caractère qui lui eſt propre ; laiſſer à l'eau-forte ſa liberté badine, & au burin ſa ſageſſe & ſa ſévérité On peut avec beaucoup d'adreſſe, imiter le burin avec la pointe, & la pointe avec le burin : mais il faut avouer auſſi que chacun de ces inſtrumens ſera toujours mieux lui-même ce qu'il doit faire que l'inſtrument qui affecte de l'imiter. Oſons blâmer Abraham Boſſe de ſon choix, mais accordons lui des louanges pour avoir réuſſi dans ce qu'il a cherché. Il gravoit d'après ſes propres deſſins ; & ſans mettre ſes eſtampes dans la même claſſe que celles de la Belle & de quelques autres artiſtes du goût le plus exquis, on les eſtime juſtement, ſur-tout celles qui repréſentent une ſalle de la Charité, les arts & métiers, les cérémonies du mariage de Louis XIV, &c. Il mérite auſſi de la reconnoiſſance pour les traités qu'il a publiés ſur l'architecture & la perſpective, & ſur-tout pour celui de la *ma-*

nière de graver à l'eau-forte & au burin, ouvrage dont M. Cochin a donné une nouvelle édition avec des augmentations néceſſaires. Ses talens le firent recevoir membre de l'académie royale de peinture & d'architecture, & il en fut exclus dans la ſuite parce que ſon caractère libre oſa réſiſter au caractère impérieux & deſpotique de le Brun qui tenoit alors le ſceptre des arts.

(42) *Salvator* Rosa, né à Naples en 1615, mort à Rome en 1673, célèbre comme peintre & connu comme poete, a gravé d'une pointe un peu maigre & avec peu de ſoin. On pourroit comparer ſa gravure à celle de Pietre Teſte : elle eſt peu remarquable par elle-même, & perdroit tout ſon mérite ſous la main d'un imitateur, parce qu'elle le doit tout entier au ſentiment qu'un maître habile ne manque jamais de mettre dans ſes ouvrages. Le grand caractère des têtes & la vivacité de l'expreſſion animent quelques-unes de ſes eſtampes.

(43) *Sébaſtien* Bourdon, né à Montpellier en 1616, mort à Rome en 1671 a beaucoup gravé d'après ſes propres deſſins. Ses eſtampes ſont plus recherchées pour la compoſition que pour le travail de la gravure. Quoiqu'il les avançât beaucoup à l'eau-forte, il ſavoit s'aider du burin pour les terminer.

(44) Dans le même temps un peintre Italien prêtoit à la pointe toute la grace dont elle eſt ſuſceptible. C'étoit *Benedette* de Castiglione, né à Gênes en 1616, mort à Mantoue en 1670. Il eſt plein de goût, ſes tailles ſont courtes, ſa pointe eſt badine, quelquefois ſon ouvrage n'eſt qu'un grignotis dont tout le monde ſent le charme, dont les artiſtes ſeuls peuvent apprécier l'intelligence. On peut le comparer à la Belle, à Rembrandt, & à tous ceux qui ont mis le plus d'eſprit & de ragoût dans le travail de l'eau-forte.

(45) *Jean* le Potre, né à Paris en 1617, mort en 1682, artiſte fécond & ſpirituel dans ſes compoſitions, a quelquefois gravé du meilleur goût. On pourroit en citer pour exemple les morceaux qu'il a donnés d'après Paul Farinati & un aſſez grand nombre de ceux qu'il a publiés d'après ſes propres deſſins. Mais l'abondance de ſes conceptions ne lui permettoit pas d'accorder toujours beaucoup de ſoin au travail de ſa gravure : d'ailleurs il laiſſoit ſouvent trop mordre ſes planches, & l'eau-forte en rongeant & creuſant ſes travaux, détruiſoit ce qu'ils avoient d'aimable ; mais elle ne pouvoit détruire ce qui fait reconnoître en lui l'excellent deſſinateur pour les ornemens d'architecture, &, à ce titre, il ſera toujours eſtimé malgré les variations du goût & les caprices de la mode. Il étoit d'une famille féconde en artiſtes célèbres. L'un de ſes parens, Antoine le Potre, architecte, a bâti l'égliſe des religieuſes de Port-Royal, & donné le deſſin de la caſcade de Saint-Cloud ; l'autre, Pierre le Potre, ſculpteur, a fait le grouppe d'Enée & Anchiſe au palais des Tuileries, & terminé celui de Lucrece, commencé par Théodon.

(46) *François* Chauveau, né à Paris vers 1620, mort dans la même ville en 1676, fut élève du peintre la Hire & peignit, dit-on, en petit d'une manière fort agréable ; mais il eſt ſur-tout connu par le grand nombre de ſes gravures. Comme on recherchoit beaucoup ſes ouvrages, ſur-tout pour l'ornement des livres, il étoit ſouvent obligé d'expédier ; & pour ne pas revenir ſur ſon travail à la pointe, il le faiſoit mordre avec trop peu de ménagement. Mais quand il travailloit avec plus de patience & de ſoin, il produiſoit des ouvrages agréables par l'eſprit de la pointe, par la variété des travaux, & par la douceur des tons. Il gravoit le plus ſouvent d'après ſes propres deſſins, & compoſoit avec beaucoup d'imagination & de feu. Sa manière ordinaire étoit d'avancer ſes ouvrages à la pointe, & ce ne ſeroit pas lui rendre une pleine juſtice que de le juger d'après celles de ſes planches où il réſervoit beaucoup de travail pour le burin. Il étoit alors froid & peu ragoutant, comme on peut le voir par les eſtampes du cloître des Chartreux qu'il a gravées d'après le Sueur.

Nous n'avons pas voulu interrompre la ſuite des graveurs à l'eau-forte, nés à la fin du ſeizième ſiècle, & dans les vingt premières années du dix-ſeptième : nous retournons maintenant ſur nos pas pour examiner les talens de ceux qui ſe ſont fait un nom par la gravure au burin.

(47) *Corneille* Bloemaert introduiſit une nouvelle manière de graver qui eut un grand nombre d'imitateurs, enſorte qu'on peut le regarder comme le chef d'une nombreuſe école. Né à Utrecht en 1603, & mort à Rome en 1680, il étoit le troiſième fils d'Abraham Bloemaert, bon peintre de l'école de Hollande. Lui-même ſe livra quelque temps à la peinture & la quitta entièrement pour la gravure. Son maître, qu'il ne tarda pas à ſurpaſſer, fut Criſpin de Pas, imitateur de Lucas de Leyde. Il grava d'abord d'après les deſſins de ſon père, vint à Paris vers 1630, s'y diſtingua par ſes eſtampes pour les *tableaux du temple des Muſes*, & ſe rendit à Rome la capitale des arts, où il fixa ſon ſéjour. Il ſe ſignala par la beauté de ſon burin, par le talent encore inconnu de ménager une dégradation inſenſible de la lumière aux ombres, & par la variété des tons ſuivant la différence des plans : mais il ne varia pas avec le même art ſes travaux ſuivant la diverſité des objets. Son grain, tendant toujours au quarré, a du repos & de la tranſparence ; il a du mérite quand il eſt bien placé,

Digitized by Google

maia il ne peut convenir à tout. On peut auſſi lui reprocher une molleſſe générale cauſée par le défaut de touche : ce défaut ſe remarque ſur-tout dans ſes draperies, & il y eſt encore augmenté par ſa conſtance à ne point quitter l'ordre des tailles qu'il a une fois établies, tandis qu'il faut les abandonner bruſquement quand l'ordre des plis l'exige. Les plis longs & étroits doivent être traités par des tailles priſes dans le ſens de leur longueur : ce procédé qui donne à la gravure une grande fermeté ne ſe trouve point dans les ouvrages de Bloemaart ; il cherchoit ce qu'on appelle le flou, qui eſt toujours voiſin de la molleſſe. Cette même molleſſe ſe remarque auſſi dans ſon trait, qui tend plutôt à la ligne circulaire qu'au méplat. Ce défaut le rendoit plus propre à traiter les figures de femmes que celles d'hommes. Il a beaucoup gravé d'après Pietre de Cortone, & ſa manière étoit aſſez d'accord avec celle de ce maître. Il ſeroit injuſte de refuſer une grande eſtime à ſes ouvrages ; mais il ſeroit dangereux de les imiter ſans intelligence. On doit préférer ſans doute l'art d'Auguſtin Carrache pour la préparation des travaux : mais Bloemaert eſt le premier graveur au burin qui ait ſu finir une eſtampe. C'eſt dire aſſez qu'avant lui on avoit bien ſu graver un deſſin ; mais qu'il eſt le premier qui ait bien ſu graver un tableau. Quoique ſa gravure fût généralement un peu froide, il la rechauffoit par le ton, quand il gravoit d'après de vigoureux coloriſtes. On en peut voir entr'autres un exemple dans ſon eſtampe repréſentant Saint-Pierre qui reſſuſcite Tabitha, gravée d'après Barbieri da Cento.

Comme Bloemaert a fait école, nous allons donner ſans interruption la ſuite des graveurs qui ont adopté ſa manière : car l'ordre chronologique n'autoriſe pas à détruire l'ordre des choſes. Il ne faut ni l'oublier entièrement, ni s'y trop aſſervir.

Si nous conſidérions ſeulement l'année de la naiſſance de *Charles Audran* & d'*Etienne Baudet*, nous les placerions avant Bloemaert. Mais quoiqu'ils fuſſent un peu plus âgés que cet artiſte, comme il eſt vraiſemblable qu'ils ont plutôt imité que créé ſa manière, nous avons cru devoir les placer après lui.

(48) *Charles* AUDRAN eſt né à Paris en 1594, & mort dans la même ville en 1674. Il apprit d'abord à graver dans ſa patrie, & alla ſe perfectionner à Rome : il put dans ces deux villes connoître Bloemaert, ou du moins ſes ouvrages, & il mérite d'être diſtingué dans la foule des imitateurs de cet artiſte.

(49) *Etienne* BAUDET, né à Blois en 1598, & mort à Paris en 1671 a gravé d'une manière généralement aſſez dure un grand nombre de tableaux. Avec le grain quarré de Bloemaert, il mêloit l'eau-forte au burin, ce qui ne peut réuſſir dans ce genre de gravure qui exige la plus grande pureté. On ne peut cependant refuſer de l'eſtime à ſon eſtampe de l'adoration du veau d'or, d'après le Pouſſin & à quelques autres.

(50) *Michel* NATALIS, contemporain de Bloemaert, outra ſouvent le grain quarré de ce graveur. Quoique ſes eſtampes aient du mérite, elles peuvent ſervir à prouver combien ce choix de travaux eſt vicieux dans les chairs & les draperies. Il n'eſt réellement propre qu'à graver la pierre, & il en donne le caractère à tous les objets où il domine. Quand Natalis a quitté cette manière quarrée, ce qui lui eſt arrivé trop rarement, ſa gravure ne manque ni d'agrément ni de douceur.

(51) *Giles* ROUSSELET, né à Paris en 1614, mort dans la même ville en 1686, a gravé d'après le Guide les quatre travaux d'Hercule du cabinet du roi : ces eſtampes ſont bien peintes & d'un bel accord ; il faut cependant en excepter celle de Dejanire qui n'a pas l'harmonie des trois autres. Sa manière tient ordinairement de celle de Bloemaert ; mais ſes travaux ſont plus larges, plus variés, & ſon exécution a plus de chaleur. Son eſtampe d'après Bourdon, repréſentant la renommée qui porte le portrait du Cardinal Mazarin au temple de l'immortalité, tandis que la Muſe de l'hiſtoire offre à la France le récit des actions de ce miniſtre, eſt un morceau qui mérite d'être diſtingué. Mais ſur-tout celle du Chriſt au tombeau, d'après le Titien, eſt à la fois d'une gravure moelleuſe, large & vigoureuſe. Elle prouve qu'il étoit bon coloriſte, & qu'il ſavoit très-bien rendre les étoffes & les divers objets qui peuvent entrer dans un tableau. On a de lui des planches d'un effet ſuave à la fois & piquant.

(52) *Guillaume* VALLET, graveur François qui floriſſoit vers le milieu du dix-ſeptième ſiècle a travaillé à Paris & à Rome. Il gravoit d'une manière large & colorée.

(53) *François* POILLY, né à Abbeville en 1622, mort à Paris en 1693, alla ſe perfectionner à Rome dans l'art du deſſin. Bloemaert fut dans la gravure le maître qu'il prit pour modèle, & il réuſſit parfaitement dans cette manière un peu froide, mais très-agréable & fort difficile. Les tailles qui ſe croiſent quarrément ne ſouffrent point une manœuvre timide & ne produiſent un effet heureux que par leur parfaite égalité. La pureté de ſon deſſin répondoit à celle de ſa gravure, & conſervera toujours un prix à ſes ouvrages. Quoiqu'il ait été ſans doute ſecondé par d'habiles élèves, on ne conçoit pas qu'avec un procédé qui exige tant de patience & de temps, il ait pu porter à près de quatre cents le nombre de ſes planches. L'une des plus remarquables eſt celle qui re-

Digitized by Google

préſente Saint-Charles Borromée adminiſtrant la communion aux peſtiférés de Milan : elle eſt d'autant plus précieuſe, que le tableau n'exiſte plus, & qu'il paroît avoir été le chef-d'œuvre de Mignard.

(54) *Nicolas* Pitau, né à Paris en 1633, mort en 1676, gravoit dans la manière de Poilly, mais ſes tailles étoient plus mâles. Sa Sainte Famille d'après Raphaël eſt un chef-d'œuvre pour la beauté de l'outil, la pureté du deſſin, la vigueur & la juſteſſe de l'effet. Le caractère de Raphaël n'a peut-être jamais été mieux ſaiſi dans aucune eſtampe. L'amateur qui la préféreroit même à la fameuſe Sainte Famille gravée par Edelinck d'après le même maître, pourroit donner des raiſons plauſibles de ſon choix. Pitau a prouvé par cet ouvrage que le prince de l'école Romaine pouvoit donner aux graveurs des leçons de couleur, & que pour les trouver dans ſes ouvrages, il ne faut que ſavoir les bien lire.

(55) *Guillaume* Chasteau, né à Orléans en 1633, mort en 1683 ; fit un voyage en Italie par curioſité, ſe lia dans cette patrie des arts avec un graveur, conçut en le voyant travailler du goût pour ſon art, & y conſacra le reſte de ſa vie. Il eſt ſur-tout connu par ſes eſtampes d'après le Pouſſin, gravées au burin pur dans le goût de Bloemaert & de Poilly, qui ne convient pas parfaitement au caractère de ce maître. On connoît moins celles qu'il a conſidérablement avancées à l'eau-forte, & dans leſquelles on trouve certaines parties traitées avec eſprit & d'un très-bon goût. On peut regretter qu'il n'ait pas toujours ſuivi cette manière plus pittoreſque & plus libre, dans laquelle il auroit fait ſans doute des progrès, & qui auroit augmenté le nombre de ſes ouvrages & ſa réputation. On lit dans quelques ouvrages ſur les arts que Chaſteau étoit un graveur médiocre : ou les auteurs étoient fort ſévères, ou ils n'avoient pas vu ſes meilleurs ouvrages.

(56) *Elie* Haenzelman, natif d'Augsbourg, étoit élève de Poilly, & très-bon graveur dans la manière de ſon maître. On ignore l'année de ſa naiſſance & celle de ſa mort ; on ſait qu'il floriſſoit vers 1680.

(57) *François* Speer, né à Nancy en 1643, & mort à Marſeille en 1681, exerça la peinture, prit des leçons de gravure dans l'attelier de Poilly, & devint ſupérieur à ce très-habile maître. Il n'a vécu que trente-huit ans, & mourut en revenant d'Italie où il étoit allé ſe perfectionner. Il a gravé d'après Pietre de Cortone, le Mole, le Bernin, &c. Quand il ſuivoit la manière de Bloemaert & de Poilly, ſa gravure ne cédoit en rien aux plus beaux ouvrages de ces deux artiſtes, ou plutôt elle méritoit de leur être préférée ; mais ils n'avoient qu'une manière, & il changeoit la ſienne à ſon gré. Il a gravé d'une ſeule taille avec une ſingulière ſoupleſſe, & dans un goût tout à fait différent de celui de Mellan. Il y a peu de graveurs au burin qui aient autant varié leur manœuvre ; peut-être même qu'à cet égard aucun ne lui peut être comparé. Tantôt ſa gravure eſt de la plus grande fierté, tantôt elle eſt fine & badine. Il ſavoit quelquefois donner à ſon burin un eſprit que l'eau-forte peut à peine lui diſputer. Le portrait du Comte Laurent de Marſciano, peint & gravé par lui-même, eſt un morceau remarquable par la couleur, quoiqu'aucune partie de cette eſtampe ne ſoit pouſſée au noir. On a pluſieurs belles eſtampes de ſa compoſition. On dit que ſa manière de peindre reſſembloit à celle de Pietre de Cortone. Sa Vierge, gravée d'après le Corrège, eſt un chef-d'œuvre ; elle a été vendue 500 liv. à la vente de M. Mariette.

(58) *Jean-Louis* Roullet, né à Arles en 1645, mort à Paris en 1699, l'un des plus habiles élèves de Poilly, & peut-être ſupérieur à ſon maître. En quittant cette école, il paſſa en Italie où il travailla dix ans entiers, & acquit une pureté de deſſin qui le rendit capable de graver avec ſuccès d'après les plus grands maîtres. Il ſuffit à ſon éloge de citer ſa belle eſtampe des Maries au tombeau d'après Annibal Carrache, ouvrage admirable par la correction & la fermeté du deſſin, par la beauté du travail, & par l'art avec lequel le graveur a ſu conſerver l'expreſſion de ſon modèle. On a de lui des eſtampes que l'on prendroit pour de beaux ouvrages de Bloemaert ; mais celle des Maries reſtera toujours ſon chef-d'œuvre.

Bloemaert & ſes imitateurs avoient introduit dans leur art cette partie du clair-obſcur qui conſiſte à conduire par une dégradation ſuivie la lumière la plus piquante à l'ombre la plus forte : c'étoit donner à la gravure la perfection de la peinture monochrome ou en camayeu. Rubens apprit un autre art aux graveurs qu'il dirigeoit, & dont pluſieurs s'étoient formés à ſon école. Comme la couleur propre contribue à l'effet général du clair-obſcur, parce qu'une couleur claire étend une maſſe de lumière, & une couleur obſcure, une maſſe d'ombre, il leur fit ſentir qu'ils détruiſoient en partie l'effet d'un tableau coloré dans ce principe, s'ils négligeoient de rendre la valeur de la couleur propre, & il leur démontra que cette couleur étant néceſſairement par ſa nature ou plus claire ou plus ſombre, pouvoit ſe rendre par le moyen du noir ou du blanc plus ou moins dégradé. Cette heureuſe découverte ajouta une nouvelle perfection à la gravure, en lui fourniſſant le moyen de rendre, non la couleur elle-même, ce qui eſt abſolument impoſſible avec du noir & du blanc, mais la valeur & l'effet de la

Digitized by Google

couleur. Les graveurs, devenus coloriſtes, ne furent plus réduits à n'exprimer que l'ombre & la lumière : inſpirés par un grand peintre, ils furent peintres eux-mêmes.

Comme déjà nous avons accordé à quelques graveurs la qualité de coloriſtes, nous paroiſſons nous contredire ici, en établiſſant que les graveurs de Rubens furent les premiers exprimer la couleur : mais la contradiction n'eſt qu'apparente. Les langues manquent ſouvent de termes pour exprimer les nuances. Nous avons parlé juſqu'ici de la couleur comme d'une qualité portée par quelques artiſtes à un degré eſtimable ; nous en parlons ici comme d'une qualité portée au plus haut degré de perfection. Une grande intelligence de la lumière & de l'ombre peut donner à une eſtampe de l'effet & une bonne couleur ; mais une eſtampe gravée d'après un grand coloriſte n'eſt parfaite qu'en exprimant encore la valeur de la couleur propre. En obſervant ſeulement le clair-obſcur proprement dit, & lui donnant la vigueur qu'il exige pour produire un grand effet, on rendra bien en gravure un tableau de l'école Romaine ; mais ſi l'on n'obſerve pas encore la valeur des couleurs données par le peintre à chaque objet, on ne rendra qu'imparfaitement un tableau des écoles Flamande ou Vénitienne.

Nous allons ſuivre les graveurs qui ont travaillé ſous les yeux de Rubens & de Van-Dyck, & qui ont obſervé les principes de ces deux grands maîtres.

(59) *Pierre* DE JODE, ſurnommé *le Jeune* pour le diſtinguer de ſon père, naquit à Anvers vers 1602. Il a gravé au burin pur avec beaucoup d'eſprit, de goût & de fineſſe. Les travaux de ſes chairs ont ſouvent le ragoût de l'eau-forte. On peut lui reprocher quelquefois des tailles un peu maigres. On trouvera des exemples de ſes qualités louables & de ce défaut dans ſon eſtampe d'après le Saint-Auguſtin de Van-Dick : mais il a gravé d'après le même peintre des portraits dans leſquels il eſt au-deſſus de tout reproche.

(60) *Pierre* SOUTMAN, qui floriſſoit vers 1630, a gravé d'après Rubens des eſtampes fort avancées à l'eau forte. Sa pointe eſt maigre ; chacun de ſes travaux a peu de mérite ſi on les conſidère en particulier ; ſouvent même ils ſont vicieux : quelquefois ils ſont en déſordre ; quelquefois leur ordre & leur choix ſemblent contraires à la théorie de l'art : mais leur enſemble ragoûtant produit des eſtampes qui ne ſont pas ſans mérite, & qui ont toujours celui d'indiquer la molleſſe des chairs & le coloris vigoureux du maître d'après lequel elles ſont faites. Il a gravé au burin pur avec les mêmes avantages & les mêmes défauts : mais quelque genre de gravure qu'il ait choiſi, il s'eſt toujours montré peintre.

(61) *Pierre* VAN-SOMPELAN, élève de Soutman, floriſſoit vers 1640. La fineſſe de pointe avec laquelle il a gravé le tableau de Rubens repréſentant les diſciples d'Emaüs ſeroit peut-être dangereuſe à imiter, & n'exprime pas la largeur de pinceau du maître ; mais on ne peut s'empêcher de l'admirer. Elle produit des tons ſourds, doux & colorés qui donnent à la gravure l'avantage du deſſin au lavis. Cette eſtampe eſt de l'année 1643.

(62) *Jonas* SUYDEROEF, autre élève de Soutman, floriſſoit vers le même-temps. Il a gravé avec ſuccès d'après Rubens. Les amateurs admirent la fineſſe de ſes travaux ; on pourroit quelquefois lui en reprocher la petiteſſe, quelquefois auſſi la roideur, & en même-temps la ſéchereſſe des contours : mais il réparoit ces défauts par la fermeté de la touche, par la pâte, la couleur & l'expreſſion. C'eſt par-là qu'il donne à ſes eſtampes de la chaleur, quoique les travaux en ſoient un peu froids.

(63) *Robert* VAN-VORAST, floriſſoit vers 1640. On ne peut oublier entre les graveurs diſtingués par leurs talens, & par l'art d'exprimer la couleur, celui qui a rendu avec tant de caractère, d'après Van-Dyck, les portraits du Comte de Pembrock, d'Inigo Jones, de Vouet, & le ſien même.

(64) *Luc* VORSTERMAN, qui floriſſoit vers 1640, fut d'abord élève de Rubens pour la peinture, & quitta cet art pour ſe livrer entièrement à la gravure. Il gravoit au burin pur, mais il ſavoit rendre ſon burin pittoreſque, & il exprimoit tous les objets dans leur vrai caractère. On deſireroit quelquefois que ſes contours, au lieu d'être ſèchement annoncés par un trait, ſe trouvaſſent fondus avec les objets qui les environnent, & qui doivent leur ſervir de fond. Il ſemble ſur-tout que ce moyen devoit être employé par un graveur qui avoit été peintre. Mais cet art trouvé par Bloemaert, & pratiqué par ſes imitateurs, étoit encore peu connu dans les Pays-bas, & l'on pourroit même croire qu'il y a été introduit par Vorſterman, car on le remarque dans quelques-unes de ſes eſtampes. Il faut louer en lui la fineſſe des travaux, le caractère & le ſentiment des têtes, & l'eſprit du burin qu'il forçoit à propos à imiter la liberté de l'eau-forte. Quelquefois il réſervoit de larges lumières, & avoit l'art d'exprimer la couleur du peintre, en économiſant les travaux ; d'autres fois il donnoit à ſa gravure toute la vigueur dont elle eſt capable. Son eſtampe de l'adoration des Rois, d'après Rubens, eſt un des beaux ouvrages de l'art. On y admire la variété de manière avec laquelle eſt rendue la multiplicité des objets dont elle eſt compoſée.

Cette variété, recherchée par tous les graveurs de Rubens avoit été juſques-là trop négligée,

gligée, ou ſi l'on en trouve quelques indications dans les graveurs precedens, il faut plutôt l'attribuer à un heureux inſtinct, qu'à un principe ſolidement établi. On ſent ſur-tout que le grain quarré, introduit dans la gravure par Bloemaert, devoit s'oppoſer à cette variété ſi juſtement recommandée dans la ſuite, & dont on doit vraiſemblablement la premiere obſervation aux conſeils de Rubens, & à la ſavante docilité de ſes graveurs.

(65) *Paul* PONTIUS ou DU PONT, élève de Vorſterman, floriſſoit vers 1650. Il étoit fort aimé de Rubens, il travailloit ſous ſes yeux, & c'eſt l'un des graveurs qui ſemblent avoir partagé l'ame de ce grand peintre. On connoît, on admire, on recherche les belles eſtampes qu'il a gravées d'après ce maître, & ſur-tout celle de Tomiris faiſant plonger dans un vaſe plein de ſang la tête de Cyrus. Il n'a pas moins réuſſi dans le portrait, & ſes travaux ſont variés comme les caractères des têtes : c'eſt ce que prouvent les portraits du Marquis de Léganès, du Marquis de Santa Cruz, de Don Carlos de Colonne, de Henri Steenvick, de Rubens, & un grand nombre d'autres, tous gravés d'après Van-Dyck.

(66) *Schelte* BOLSWERT, né en Friſe, floriſſoit en même-temps que Pontius, & partageoit avec lui l'amitié de Rubens. Quoiqu'il maniât le burin avec beaucoup d'aſſurance & de liberté, il ne s'occupoit jamais à faire de belles ſuites de tailles brillantes, & tâchoit au contraire d'imiter le ragoût & le pittoreſque de l'eau-forte. Tous ſes ſoins tendoient à rendre, comme elles devoient être rendues, les parties que lui offroit ſon original, à ſuivre le mouvement des chairs, la forme des os, les briſures des plis, quittant ſans ſcrupule les tailles dès qu'elles ceſſoient de lui convenir; employant quelquefois des tailles courtes, & des empâtemens de pointe dans les chairs, & même dans les draperies, ne craignant pas pour parvenir à l'effet, de ſalir ſes travaux, de les confondre, de les contrarier par des touches fermes & bien placées; tendant toujours plus au pittoreſque qu'à ce qu'un nomme la beauté de la gravure, & la rendant toujours d'autant plus belle en effet, qu'il s'occupoit moins d'en ménager la beauté. On a écrit que Rubens ſe plaiſoit à travailler lui-même aux planches de ce graveur : c'eſt ſuppoſer que ce peintre étoit très-familier avec le burin, ce qui eſt peu vraiſemblable. Les écrivains qui ont rapporté ce fait, & qui ne connoiſſoient pas aſſez les procédés de l'art, auront entendu dire apparemment, ſans le bien comprendre, que, ſuivant l'uſage ordinaire des peintres, Rubens retouchoit au crayon ou au pinceau les épreuves de Bolſwert, & que ce graveur revenant ſur ſes planches, rendoit avec préciſion les retouches du maître. Ces retouches me paroiſſent ſenſibles dans un grand nombre d'eſtampes de Bolſwert; je m'en tiendrai ici à la Sainte-Cécile. Je n'examine pas ſi c'eſt la plus belle de ce graveur, il ſuffit pour mon objet qu'elle ſoit belle, & d'un effet très-pittoreſque. Il me ſemble très-probable que c'eſt Rubens qui a frappé les fortes touches des ſourcils, des yeux, des narines & de la bouche de la Sainte; touches hardies, qui donnent à la tête une vie extraordinaire, & qui ont obligé le graveur à fouiller profondément ſon cuivre, devenant lui-même à ſon tour plutôt peintre que graveur. On pourroit de même reconnoître dans les draperies & dans les acceſſoires le crayon de Rubens, d'où ſont nés des travaux qui ne ſemblent pas avoir été prévus dans la préparation de la planche. Il ſeroit bon que les graveurs, quand ils ſe ſentent refroidir, miſſent ſous leurs yeux de belles eſtampes de Bolſwert & appriſſent de lui à rendre leur gravure moins belle pour la rendre meilleure. On diſtingue entre ſes ouvrages, la chute de Saint-Paul, l'Aſſomption de la Vierge, la vocation de Saint-Pierre, la chaſſe aux lions, d'après Rubens, le crucifix de Van-Dyck, l'éducation de Jupiter, & la mort d'Argus d'après Jordaens. Il a montré dans quelques eſtampes, & entr'autres dans celle de l'Aſſomption, qu'il étoit très-habile buriniſte, & qu'il lui auroit été facile de faire parade de cette qualité s'il avoit cru que l'objet de l'art dût ſe borner à la manœuvre qui n'en eſt que le moyen.

(67) *Guillaume* HONDIUS floriſſoit vers 1650, l'un des meilleurs graveurs qui ſe ſoient formés du temps de Rubens, & non moins admirable par l'art de conſerver le caractère du maître, que par la fineſſe & la belle couleur de ſon burin. Son portrait de François Franck le jeune eſt l'un des plus beaux qui aient été gravés d'après Van-Dyck. La tête eſt vivante; une manche d'étoffe de ſoie eſt rendue avec le plus grand art & ſans aucune affectation de métier. Ce n'eſt pas ainſi que l'on grave quand on ſe propoſe froidement de faire de belles tailles; mais c'eſt ainſi qu'un véritable artiſte ſe laiſſe échauffer du feu d'un autre artiſte.

(68) *Hendrick* SNYERS, contemporain des derniers graveurs dont nous venons de parler, a travaillé comme eux d'après Rubens. Si j'en puis juger par celles de ſes eſtampes qui me ſont connues, il ne peignoit pas avec le burin auſſi parfaitement que Bolſwert & Pontius, mais ſes travaux ſont larges & moëlleux, & il étoit deſſinateur dans la manière flamande.

(69) *Pierre de* BALLIU, graveur d'Anvers, vivoit au milieu du dix-ſeptième ſiècle. Il eſt peu recommandable par le choix de ſes travaux, & ſes portraits d'après Van-Dyck ſont fort inférieurs à ceux des artiſtes dont nous venons de parler; mais il a quelquefois donné un très-bon effet à ſes eſtampes. Nous nous conten-

terons de citer celle de Saint-Athanaſe d'après Rembrandt.

Les graveurs formés pas Rubens n'eurent pas dans leur pays des ſucceſſeurs dignes d'eux. Leurs eſtampes reçurent un accueil peu favorable en Italie, parce que le deſſin n'en étoit ni d'un beau choix ni d'une grande pureté : on y diſoit qu'*elles ſentoient le flamand*. Les graveurs françois, prévenus des opinions italiennes, y firent eux-mêmes peu d'attention. Quand elles eurent enfin obtenu l'eſtime qu'elles méritoient, les François qui l'emportoient alors dans la gravure ſur toutes les nations de l'Europe, ſe contentèrent de les louer ; mais ils continuèrent de ſuivre leur goût particulier, ou d'imiter ceux de leurs compatriotes qui jouiſſoient d'une grande réputation, ou qu'ils avoient eu pour maître. Ainſi les travaux des Vorſterman, des Pontius, des Bolſwert, n'eurent pas ſur l'art une grande influence. Ce furent de beaux monumens qu'on ſe contenta de célébrer, mais ſans en faire un objet d'étude, & ils n'eurent pas d'imitateurs.

Nous avons fait connoître les graveurs imitateurs de Bloemaert, & ceux qu'avoient formés les leçons ou les conſeils de Rubens ; parlons maintenant de ceux qui, chez les différentes nations où l'on cultivoit les arts, acquirent vers le même temps de la célébrité.

(70) *Claude* Mellan, né à Abbeville en 1601, mort à Paris en 1688, commença à peindre dans la manière du Vouet dont il avoit reçu des leçons à Rome, & ſe conſacra enſuite à la gravure qu'il exerça le plus ſouvent d'après ſes propres deſſins. Son contour eſt pur, ſont trait coulant, ſes têtes d'hommes ont du caractère, & celles de femmes de la grace. Il a gravé d'abord à Rome, & alors il croiſoit ſes tailles comme les autres graveurs ; mais dans la ſuite il s'avisa de rendre les formes & le clair-obſcur par un ſeul rang de tailles renflées ou diminuées, ſuivant que le ton l'exigeoit. C'eſt dans ce genre de gravure qu'il s'eſt fait une grande réputation, & elle auroit peut-être été moins brillante, s'il n'eût pas ſoutenu ſon mérite réel par la ſingularité. On eſt juſtement étonné de la force qu'il a donnée à ſes ouvrages avec une ſi grande économie de travaux ; mais il faut convenir que c'eſt ſon art, & non ſon procédé, qui eſt admirable : il n'auroit pu manquer, avec cette manœuvre, de donner à ſes eſtampes l'apparence de l'acier, s'il avoit eu cette coupe nette & brillante dont on fait à préſent tant de cas, & que les amateurs préfèrent aux parties les plus importantes de l'art. Son eſtampe de la fille de Jethro, qu'il a gravée d'après le Tintoret, eſt d'une couleur admirable, & du moëlleux le plus rare : on voit qu'elle eſt faite d'après un grand coloriſte, on croit y reconnoître le ton du tableau, & rarement les peintres Vénitiens ont été ſi bien rendus : il n'y a croiſé les tailles que dans quelques acceſſoires. Dans ſon eſtampe de Saint-François, le travail de la robe ſur les parties lumineuſes exprime toute la rudeſſe de l'étoffe dont eſt vêtu l'auſtère cenobite. Quoique la figure principale ſoit gravée d'une ſeule taille, & qu'il n'y ait du blanc que ſur les parties frappées de la lumière, l'eſtampe eſt d'une grande vigueur. Il a gravé, d'après ſes propres deſſins, des portraits dans leſquels on croit reconnoître la couleur de la perſonne repréſentée. On peut comparer le portrait de Peireſc, aſſez bien gravé ſuivant le procédé ordinaire, dans le recueil des hommes illuſtres de Perraut, & celui que Mellan a traité d'une ſeule taille ; l'avantage de la couleur eſt en faveur du dernier. Tout le monde connoit ſa Sainte-Face, grande comme nature, & gravée d'une ſeule taille tournante qui commence au bout du nez. C'eſt un jeu d'adreſſe que les amateurs ne ceſſent de célébrer ; mais ce n'eſt pas le plus beau de ſes ouvrages : on eſt fâché qu'un artiſte d'un ſi grand talent doive la plus grande partie de ſa gloire à un ſemblable tour de force, auquel il ne mettoit peut-être que fort peu de prétention. Il a eu la patience de faire deux fois à la plume le deſſin de cette tête ; on peut voir l'un de ces deſſins au cabinet des eſtampes de la bibliotheque du Roi.

(71) *Jean-Jacques* Thourneysen né à Bâle en 1636, & mort dans la même ville en 1718, a gravé dans la manière de Mellan. Il y a de la grace dans ſon eſtampe ronde gravée d'après Charles Dauphin, & repréſentant la Vierge, l'Enfant-Jéſus & le petit Saint-Jean. Cet ouvrage eſt de l'année 1660.

(72) Rembrandt *Van-Rhin*. Nous avons déjà parlé de ce grand maître à l'article Ecole. Une liberté vagabonde, un deſordre pittoreſque, une touche facile, la plus rare intelligence du clair-obſcur, le talent de rendre par des travaux jettés en quelque ſorte au haſard, le caractère des différens âges, & celui de tous les objets qu'il traitoit, telles ſont les parties, & beaucoup d'autres encore, qui répandent ſur les eſtampes de Rembrandt un charme inexprimable. On cherche ſes procédés, & je ne les crois pas fort difficiles à trouver ; c'eſt ſon art qui eſt un ſecret impénétrable. Il eſt certain qu'il a beaucoup employé la pointe-sèche ; quelquefois il l'ébarbuit imparfaitement, & ſes rebarbes arrêtant en partie le noir, lui procuroient des tons de lavis : ſon heureuſe maladreſſe à aiguiſer ſa pointe, à la manier, lui fourniſſoit des travaux & des tons ſingulièrement pittoreſques. Il faiſoit auſſi quelquefois uſage du burin, mais plus rarement. Loin de chercher à le rendre brillant, il ne l'employoit que pour peindre, ſacrifier, ſalir, & ne cherchoit qu'à

le cacher. On voit cependant qu'il y a beaucoup de burin dans ſa grande deſcente de croix. Souvent il rentroit à différentes repriſes ſes tailles à la pointe sèche. Quelquefois, après avoir fait mordre une planche, il la recouvroit de vernis, y ajoutoit des travaux, & la remettoit à l'eau-forte. On a de lui des eaux-fortes groſſières, mais pleines d'eſprit; telle eſt ſa préſentation au temple. Son eſtampe aux cent florins, & les différens changemens qu'il y a faits éclairent ſur ſa manœuvre. Elle repréſente Jéſus-Chriſt guériſſant les malades. Il paroît dans quelques parties s'être procuré des tons de demi-teinte en mettant ſur ces parties de l'eau-forte à nud. On voit de lui des têtes entièrement gravées à la pointe-sèche, telle eſt celle de la fameuſe eſtampe du banquier Wtenbogard, dont on poſſède à la bibliothèque du Roi une épreuve où le trait ſeul de cette tête eſt établi; encore l'eſt-il lui-même à la pointe-sèche: telle eſt auſſi la tête du Bourg-Meſtre Six, & la pointe-sèche domine dans tout ce morceau. Mais quel que ſoit le mérite des eſtampes qui, par l'effet que leur a procuré cet outil, reſſemblent au lavis ou à la manière noire, nous croyons pouvoir perſiſter dans l'opinion que nous avons annoncée à l'article Ecoſe, & regarder comme ſes chefs-d'œuvre un grand nombre de têtes gravées à l'eau-forte de la pointe la plus ſavante, la plus ragoûtante, la plus ſpirituelle. Le portrait d'Wtenbogard eſt de ce genre, & l'on pourroit encore trouver dans ſon œuvre des têtes qui mériteroient de lui être préférées.

On ſent que ce jugement porte uniquement ſur la gravure, parce que c'eſt uniquement de la gravure qu'il s'agit ici, & que nous faiſons abſtraction de l'effet, & de la richeſſe de compoſition qui peuvent faire préférer d'autres morceaux plus capitaux du même auteur.

Il a eu pluſieurs imitateurs, dont quelques-uns furent ſes élèves. (73) *Ferdinand* Bol, dont les ouvrages ſont recommandables par le piquant des effets, & la vérité de l'expreſſion. (74) *Jean-Georges* Van-Uliet, dont l'œuvre eſt d'un grand prix, quoique peu nombreuſe. (75) *Jean* Lievens, peintre d'hiſtoire, dont on a des têtes pleines de vie & de vérité. Enfin (76) *Salomon* Konnick, peintre d'hiſtoire & de portraits, dont les têtes gravées ſont plus légères de travail que celles de Rembrandt.

(77) *Grégoire* Huret, né à Lyon en 1610, mort à Paris en 1670. Quoiqu'il ait gravé d'après ſes deſſins, ſes eſtampes ſemblent faites d'après des tableaux vigoureuſement colorés. Il mériteroit, à titre de deſſinateur & de graveur, une réputation ſupérieure à celle dont il jouit. Ses effets ſont larges & piquans, ſes têtes expreſſives, ſes draperies bien jettées, ſes conceptions neuves & ingénieuſes. Ses acceſſoires ont de la richeſſe ſans tomber dans le luxe. Comme graveur, ſans le mettre au rang des plus grands buriniſtes, on ne peut lui refuſer d'avoir aſſez bien manié le burin, non pour étonner par une manœuvre recherchée, mais pour ſatisfaire ceux qui penſent que l'artiſte poſſède ſuffiſamment ſon outil quand il peut rendre tout ce que l'art exige. Sa gravure eſt moëlleuſe & facile; partout ſes travaux ſont d'un bon choix, &, dans certaines parties, ils ſont pleins de goût.

(78) *Janus ou Jean* Lutma, orfévre d'Amſterdam, floriſſoit vers le milieu du dix-ſeptième ſiécle. Il eſt connu par quatre portraits qu'il grava au ciſelet, ſe ſervant d'un petit maillet pour faire pénétrer cet inſtrument dans le cuivre. Il mettoit au bas de ſes eſtampes *opus mallei* (ouvrage au maillet). Ces têtes ſont pointillées d'une manière douce & très-agréable. Il n'y avoit qu'à faire imprimer ſes planches avec de la poudre de ſanguine ou de crayon noir broyée à l'huile, pour qu'elles imitaſſent le crayon. Lutma peut donc être regardé comme le véritable inventeur de la gravure dans la manière du crayon, & c'eſt bien vainement que les ſieurs *François* & *Deſmarteau* ſe ſont diſputé ſi vivement dans la ſuite la découverte de ce genre de gravure. Il n'ont inventé que la manière de l'imprimer. C'étoit en apparence peu de choſe; mais c'eſt ſouvent à peu de choſe que tiennent les découvertes les plus heureuſes. On a vu qu'au quinzième ſiécle l'invention de la gravure en eſtampes ne tenoit auſſi qu'au moyen d'imprimer des ouvrages qu'on ſavoit faire depuis long-temps.

(79) *Michel* Dorigny, né à Saint-Quentin en 1617, & mort à Paris en 1663, étoit gendre de Vouet: il gravoit à l'eau-forte, & ne mérite guère d'être cité que pour avoir perpétué par la gravure un grand nombre d'ouvrages de ce peintre. La plupart de ſes eſtampes ont de la dureté, & ce défaut n'eſt pas réparé par le goût des travaux.

(80) *Iſraël* Silveſtre, né à Nancy en 1621, mort à Paris en 1691, fit deux fois le voyage d'Italie. Il deſſinoit des vues avec beaucoup de goût. Il compoſa ſa manière de celles de Callot & de la Belle, & paroît à ſon tour avoir été imité par le Clerc. Il fut employé par Louis XIV à deſſiner les maiſons royales & les places conquiſes par ce prince. Il ornoit ſes deſſins de petites figures touchées avec beaucoup de goût.

(81) *Jean* Pesne, né à Rouen en 1623, mort à Paris en 1700. Sa gravure, dont les travaux ne ſont ni agréables, ni ſavans, ni pittoreſques, ne lui auroit fait aucune réputation, s'il ne s'étoit pas appliqué à rendre le caractère des maîtres qu'il copioit; cette qualité manque à un grand nombre de graveurs qui ont eu d'ailleurs plus de talent. Ce qui a contribué ſur-tout à lui faire un nom dans un art dont il

poſſédoit trop foiblement la manœuvre, c'eſt qu'il a gravé un très-grand nombre de tableaux du Pouſſin. Il avançoit beaucoup ſes eſtampes à l'eau-forte. Ses travaux d'Hercule, qui ſont légers d'ouvrage, offrent une bonne diſpoſition de tailles.

(82) *Nicolas* BERGHEM, dont le vrai nom étoit *Klaas*, naquit à Harlem en 1624, & eſt mort en 1683. Il eſt célèbre comme peintre de payſages, mais il peut être compté entre les bons graveurs à l'eau forte, & peut ſervir de modele pour la gravure des animaux.

(83) *Carle* MARATTE, né à Camerano en 1625, mort à Rome en 1713, celebre peintre d'hiſtoire, a gravé d'une pointe aſſez maigre. Ses eſtampes n'ont guere que le merite de propager quelques-unes de ſes compoſitions.

(82) *Corneille* VISSCHER, graveur Hollandois, floriſſoit vers 1660. Il croit eleve de Sautman. Les artiſtes ſemblent s'accorder à lui adjuger la palme de la gravure. Il eſt impoſſible de mieux peindre avec la pointe & le burin, de mieux accorder ces deux inſtrumens, de les faire contraſter plus hardiment entr'eux, de mieux unir avec le burin par le badinage pittoreſque de l'eau-forte. Ses eſtampes les plus recherchées ſont celles qu'il a gravées d'après lui-même; car il étoit bon deſſinateur, ou plutôt il étoit toujours peintre, ſoit qu'il maniât le crayon, la pointe ou le burin. Ses ouvrages les plus célebres ſont le portrait de Gellius de Bouma, qu'on appelle l'eſtampe à la grande barbe, la fricaſſeuſe, le marchand de mort aux rats, la Bohemienne, le chat. On admire dans la Bohemienne l'oppoſition de ce que l'eau-forte a de plus brut avec ce que le burin a de plus brillant. Le portrait de Bouma eſt plus étonnant encore. Les travaux ſont ſavamment & hardiment pris & abandonnés pour ſuivre le plan des chairs de ce vieillard. Les tailles qui peignent l'enchaſſement des yeux, & celles qui forment les yeux eux mêmes ſont d'un choix & d'une perfection dont il ſeroit difficile d'offrir un ſecond exemple. Les différens plans du nez offrent de la chair véritable, & cette chair eſt de l'âge que devoit avoir le modèle. La bouche, en grande partie cachée par la barbe, eſt d'une touche juſte; on y reconnoît d'autant plus d'art qu'elle en montre moins. La barbe blanche ſemble avoir été faite en jouant, & de ce jeu a réſulté la plus ſinguliere vérité; en la regardant à une diſtance convenable, on croit en voir les poils. L'habit eſt gravé au burin comme l'eſtampe entière; mais le travail en eſt tremblotté comme celui de la pointe: le ton, la touche, l'ordre des plis font reconnoître l'étoffe du manteau, ſans que l'artiſte ait employé aucun des moyens auxquels le graveur a ordinairement recours pour exprimer des étoffes de ſoie; on remarque même, on regardant les tailles de près, qu'elles ſont négligées, aſſez inegales entr'elles, & qu'elles ont même un tremblement de pointe, ſorte de travail qui ſembleroit ne devoir exprimer que des étoffes groſſieres. Mais toutes les ſortes de travaux, conduits par ſon intelligence, prenoient ſous ſa main tous les caractères qui lui convenoient, & c'eſt en évitant par-tout l'apparence de l'art, qu'il eſt parvenu au comble de ſon art.

Il eut deux frères; *Jean* qui a gravé d'après Berghem & d'après Van-Oſtade; il allioit auſſi l'eau-forte au burin, mais avec un ſuccès très-inférieur; & *Lambert*, qui fit le voyage d'Italie, travailla avec Bloemaert, & grava d'une maniére aſſez ſemblable à celle de cet artiſte. C'eſt ce qu'on peut reconnoître dans ſes eſtampes d'après Pietre de Cortone.

(85) *Joſeph-Marie* MITELLI, graveur Italien, a publié d'après les plus grands maîtres de l'école de Bologne des recueils qui lui méritent de la réputation. Il gravoit à l'eau-forte avec eſprit, & d'un bon caractère de deſſin. Quoique ſa pointe ſoit un peu maigre, il eſt digne d'eſtime, même en qualité de graveur, par l'intelligence avec laquelle il établiſſoit ſes travaux. Sa gallerie d'Enée, d'après Annibal Carrache, fut publiée en 1663, & il donna en 1679 douze eſtampes d'après les plus grands maîtres Bolonnois. Mitelli paſſe pour être le premier qui ait publié de ſemblables recueils. C'eſt à lui que l'on doit l'eſtampe italienne de la nuit du Corrège. Ce tableau a été gravé depuis avec plus d'effet, mais peut-être avec moins de caractere, d'eſprit & de grace, dans la gallerie de Dreſde.

(86) *Jean* MORIN, né à Paris, & mort vers 1660, étoit élève de Champagne, & ſe conſacra d'abord à la peinture. Il imagina de graver les chairs avec des points faits à l'eau-forte. Comme il avoit le bon goût de rappeller des travaux du même genre dans les tailles des draperies, & des fonds, qu'il gravoit également à la pointe, ſes travaux étoient d'accord entr'eux. Il a ſur-tout gravé des portraits fort eſtimables, & qui ſont juſtement appréciés par les artiſtes; mais on ne le donne pas pour modèle.

(87) *Jean* BOULANGER, vivoit en même tems que Morin, mais il étoit plus jeune: nous le mettons à côté de cet artiſte, parcequ'il s'aviſa auſſi, pour donner plus de douceur & de moëlleux aux chairs, de les graver avec des points. Mais Morin faiſoit ces points à l'eau forte, & Boulanger les établiſſoit au burin. Comme il gravoit les autres parties du tableau d'un burin ſouvent aſſez dur, ce contraſte de molleſſe & d'une exceſſive fermeté, produiſoit un effet vicieux. En general ſes eſtampes manquent d'accord dans les tons & dans les travaux

Boulanger & Morin peuvent être regardés comme les premiers inventeurs de cette gravure pointillée qui, depuis quelques années, eſt fort en uſage en Angleterre, & que les François commencent à imiter.

(88) *Robert* NANTEUIL, né à Reims en 1630, mort en 1678. Quoique fils d'un marchand peu fortuné, il reçut une très bonne éducation, & il avoit un goût ſi vif pour la gravure, qu'il grava lui-même ſa thèſe de philoſophie. Il peignoit bien le portrait au paſtel, & ſaiſiſſoit très-heureuſement les reſſemblances. Comme ſes tableaux n'étoient pour lui que les eſquiſſes de ſes gravures, on a eu trop peu de ſoin de les conſerver, & ils ſont devenus très-rares. Nanteuil tient certainement un des premiers rangs entre les graveurs de portraits, & ſes ouvrages ſeroient aujourd'hui plus recherchés, s'il ne s'étoit pas contenté de faire de ſimples buſtes, qui par conſéquent n'offrent pas d'acceſſoires capables d'intéreſſer les amateurs. Il a gravé des portraits grands comme nature, & dans cette forte proportion, ſa gravure eſt moëlleuſe & colorée. Ses cheveux ont beaucoup de légéreté, quoique pour les exprimer, il ait fait peu d'uſage du moyen trop prodigué dans la ſuite par Maſſon, celui de repréſenter des poils qui ſe détachent de la maſſe. Il variоit ſes travaux dans ſes différens ouvrages ſuivant qu'il le jugeoit convenable. Sa pratique ordinaire étoit de graver en points les demi-teintes; mais il a gravé en tailles, & ſans aucuns points, la tête du Préſident Edouard Molé, & tout en points celle de la fameuſe Reine Chriſtine de Suède; le travail de ce portrait eſt généralement léger, & l'ajuſtement très-pittoreſque. On regarde comme ſes chefs-d'œuvre les portraits de l'Avocat de Hollande, de M. de Pomponne, & du petit Millard.

M. de Jaucourt dit, dans l'ancienne Encyclopédie, en parlant du portrait de Louis XIV par Nanteuil, que la couleur naturelle du teint, le vermeil des joues, & le rouge des lèvres y ſont marqués. Tous les lecteurs ſentiront aiſément qu'avec du blanc & du noir il eſt impoſſible de *marquer* du vermeil & du rouge. On peut pardonner ces exagérations ou ces inadvertances à un amateur; mais, dans un ouvrage tel que l'Encyclopédie, qui doit donner une idée juſte des arts & de leurs moyens, il faut ſe contenter de dire que Nanteuil, comme les *graveurs* coloriſtes, mais à un dégré inférieur à quelques-uns d'entre eux, avoit l'art de rendre, avec du noir & blanc, la valeur des tons différens, que les peintres expriment avec des ſubſtances colorées.

(89) *Etienne* PICARD, dit le *Romain*, parce qu'il étudia quelque tems à Rome, eſt né à Paris en 1631 & mort à Amſterdam en 1721. Il a gravé dans la maniere de Poilly, & a fait auſſi des eſtampes où l'eau-forte domine: mais, dans ces deux genres, il ne peut être mis au nombre des artiſtes ſupérieurs. Il a mérité un grand reproche; celui d'avoir gravé le Correge, le plus harmonieux des peintres, d'une maniere ſèche, dure & ſans accord

(90) *Pietre Sante* BARTOLLI, né à Pérouſe en 1635, mort à Rome en 1700, eſt moins célèbre par ſon talent pour la gravure, que par ſes deſſins d'après l'antique. Comme deſſinateur & *graveur* des monumens de l'ancienne Rome, il eſt bien préferable à Perier. On peut ajouter qu'il mérite une place très-honorable entre les *graveurs* à l'eau-forte. Quoique ſes travaux ſoient en apparence peu étudiés, on voit ſouvent qu'il auroit été difficile de faire mieux avec plus de ſoin. Il mérite d'autant plus d'être conſulté par les *graveurs*, qu'il n'eſt pas du nombre des artiſtes qui ſont parvenus à l'effet par des travaux ſans ordre; les tons ſont ſouvent établis avec beaucoup de ſentiment & de goût. Malgré les éloges qu'on lui accorde en qualité de deſſinateur, on lui reproche de n'avoir eu qu'une maniere de deſſin, quelle que fût celle du maître ancien ou moderne qu'il ſe propoſât de rendre. On peut ajouter qu'il eſt plus rond que méplat dans ſes contours.

(91) *Antoine* MASSON, né dans l'Orléanois en 1636, mort à Paris en 1700, *graveur* célèbre par la ſouplеſſe de ſon burin, & par la juſteſſe des tons qui donne à ſes eſtampes la couleur & l'effet de la nature. Il avoit été d'abord armurier & damaſquineur, & avoit acquis une grande pratique du burin dans cette profeſſion qui l'obligeoit à graver ſur l'acier. On croiroit qu'avec cette premiere éducation, Maſſon ne poſſédoit que le métier de la gravure; mais il ſavoit auſſi deſſiner & peindre, & comme Nanteuil, il peignoit quelquefois lui-même les portraits dont il publia les eſtampes. Ses ouvrages doivent une partie de leur mérite au talent qu'il avoit d'exprimer la couleur. Mais avec toutes les qualités néceſſaires pour obtenir l'eſtime des artiſtes & des vrais connoiſſeurs, il eut très-ſouvent la petite prétention d'étonner le vulgaire des amateurs, par des travaux bizarres. Son portrait de Briſacier eſt juſtement eſtimé: on reconnoît quel étoit le teint de cet homme, on ſent la légéreté de ſa belle chevelure griſe, ſon collet eſt de la dentelle véritable. Le portrait d'Olivier d'Ormeſſon eſt auſſi de la plus grande beauté ſans aucune affectation, ſi ce n'eſt dans les cheveux; mais, dans ſon portrait de Frédéric Guillaume, Electeur de Brandebourg, on eſt un peu choqué de voir une taille en forme de poire, faire le nez de ce Prince, & une autre taille ſpirale faire ſon menton. Son portrait de Guy Patin eſt étonnant: le travail ne ſauroit être plus bizarre, mais l'effet qu'il pro-

duir eſt admirable. Celui de Charles Patin eſt d'une excellente couleur & reſpire la vie; on voit le rire mocqueur de ce médecin, non moins ſatyrique que ſon pere; ſes yeux brillent de malice; l'hermine de ſa fourrure eſt en même tems de la plus grande liberté de travail & de la plus admirable vérité: mais en regardant de près les tailles de la face, on trouve fort ſinguliere la marche que ſuivent celles qui deſſinent le nez pour aller enſuite former la joue; on n'eſt pas moins bleſſé des tailles du front, & l'on eſt étonné de voir enſuite une taille roide former le menton. Son affectation de repréſenter des cheveux & des poils détachés, & en quelque ſorte volans, n'a pas été toujours heureuſe. Il réſulte de cette méthode que dans la fameuſe eſtampe des diſciples d'Emaüs d'après le Titien, qu'on appelle l'eſtampe à la nape, le chien avec ſes poils hériſſés ſemble, quand on le regarde de trop près, être un chien de paille. On ſentira aiſément que cela doit être; car un poil volant ne peut ſe repréſenter en gravure que par deux tailles qui laiſſent entre elles un intervalle; quand cet intervalle ne ſeroit que de la cinquieme partie d'une ligne, il en réſulte que, dans la proportion que peuvent avoir les figures dans une eſtampe, le *graveur*, pour repréſenter un poil léger, repreſente en effet un poil qui a plus d'une ligne de groſſeur. Il faut donc faire un uſage très-ſobre de ce menſonge qui eſt trop aiſément découvert quand il eſt trop répété. Il n'en reſte pas moins vrai que l'eſtampe à la nape, quoiqu'elle offre encore quelques autres bizarreries, eſt un chef-d'œuvre de gravure & peut être le plus beau morceau qui qui ait été fait d'après le Titien. Il eſt rare que, dans les ouvrages de Maſſon, les beautés ne compenſent pas avantageuſement les défauts qu'il n'avoir que parce qu'il aimoir à les avoir. Dans le portrait de Gaſpard Charrier qu'il a gravé d'après Blanchet, les cheveux indiquent plutôr les ruyaux d'un hériſſon que la chevelure d'un homme; mais la face eſt d'un beau travail, les yeux ſur-tour ſont gravés avec le ſentimenr le plus rare, & la peinture ne rendroit pas mieux l'humidité brillante du chryſtallin. Il a gravé un aſſez grand nombre de portraits à-peu-près grands comme nature; mais ce n'eſt pas dans cette proportion qu'il a le mieux réuſſi.

M. de Jaucourt dit, dans l'ancienne Encyclopédie, que Maſſon, » au lieu de faire agir la » main droite ſur la planche, comme c'eſt l'ordi» naire, pour conduire le burin ſuivant la forme » du trait que l'on y veut exprimer, tenoit » au contraire ſa main droite fixe, & avec ſa » main gauche, il faiſoit agir la planche dans » le ſens que la taille exigeoit. « Aſſurément ce n'eſt pas Maſſon qui a le premier imaginé de tourner la planche, puiſqu'on ne peut tracer autrement au burin des tailles tournantes. Comment M. de Jaucourt imaginoit-il que Goltzius, que Muller euſſent pu produire leurs travaux en laiſſant lá planche immobile? Comment, avant Maſſon, auroit-on gravé en tailles arrondies la prunelle de l'œil ſans tourner la planche? Il n'eſt pas vrai non plus que Maſſon tint ſa main droire fixe, pendant qu'il tournoit le cuivre de la gauche. Ce qui eſt vrai, & ce que nous oſons affirmer ſans avoir vu graver Maſſon, c'eſt que de la main gauche il tournnit le cuivre vers la druite, tandis que du poignet droit il pouſſuir le burin vers la gauche, &, ſans ce mouvemenr du puignet droit, ni Maſſon, ni perſonne ne pourroit couper le cuivre.

(92) *Claudine* Bousonnet Stella, nièce de Jacques Stella, peintre eſtimable originaire de Lyon, eſt née à Lyon en 1636 & eſt morte à Paris en 1697. Elle mérite la palme entre les femmes qui ſe ſont appliquées à la gravure, non que pluſieurs ne l'aient ſurpaſſée par ces alléchemens de l'art qui charment le peuple des amateurs, mais parce qu'elle en a poſſédé mieux qu'aucune autre la profonde ſcience. On pourroit même avancer qu'aucun homme n'a ſaiſi comme elle le véritable caractère du Pouſſin. C'eſt ce qu'il ſera facile de reconnoître en comparant les autres eſtampes gravées d'après ce maître, avec celle du boiteux à la porte du temple, du calvaire, du Moyſe ſauvé, & ſurtout du Frappement du rocher, tous ouvrages de Claudine. On eſtime les eſtampes de Peſne parce que, dans ſa gravure peu agréable, on trouvo au moins quelque ſentiment des beautés que lui fourniſſoient les tableaux du Pouſſin. Mais avec combien plus de fineſſe & de préciſion Claudine rendoit le deſſin du Raphaël François! Et comme ſes travaux bien ſuivis expriment mieux les différens objets, que le déſordre des travaux de Peſne qui, dans leur confuſion, n'offrent pas même le charme d'un abandon pittoreſque! Ses tons, ſavamment dégradés, annoncent les différens plans avec une rare juſteſſe; enfin aucun *graveur* n'eſt parvenu comme elle à indiquer la couleur du Pouſſin; en voyant les eſtampes de Claudine, on ſe repréſente les tableaux, & dans cette partie elle l'emporte même ſur Gérard Audran. Elle avançoit conſidérablement ſes eſtampes à l'eauforte, & n'employoit le burin que pour les accorder. *Antonine* ſa ſœur a auſſi gravé l'hiſtoire, mais avec moins de ſuccés.

(93) *Sebaſtien* Le Clerc, né à Metz en 1637, mort en 1714. Voiſin de la patrie de Callot, il avoit avec lui quelques conformités; on pourroit dire que c'étoit Callot annobli. Nous laiſſerons parler ſur cet artiſte M. Dandré Bardon » Le Clerc s'eſt autant diſtingué

» dit l'habile profeſſeur, par la fécondité & » la nobleſſe de ſon ſtyle, que par l'eſprit & » la netteté qu'il mettoit dans ſes ouvrages. » On y ſent qu'une eau-forte très-avancée n'a » laiſſé à faire au burin que ce qui doit rendre » la pointe plus agréable & plus précieuſe. » Œconomie & variété de travaux, tailles ſim- » ples, courtes, méplates & ſerrées avec in- » telligence, aimable irrégularité, ſuppreſſion » générale de ces points qui, dans le petit, » détruiſent l'effet & nuiſent au goût, facilité » de manœuvre, touche délicate & moëlleuſe, » tel eſt le ſtyle de le Clerc. Son entrée d'A- » lexandre dans Babylone, l'académie des » ſciences, les figures de la bible, l'élévation » des pierres du fronton du Louvre, ſon œuvre » entière préſentent des compoſitions plus » grandes que le cuivre où elles ſont tracées. » Dans la belle manière de les rendre, l'ar- » tiſte ne cède en rien à celle de les conce- » voir. «

Les payſages, les fabriques, les eaux ſont traitées dans ſes eſtampes avec un goût exquis. Sa manière de draper eſt ſimple & belle; les formes de ſes figures ſont élégantes & correctes, les têtes nobles & caractériſées; quelques traits de pointe y indiquent l'expreſſion avec une fineſſe exquiſe. Il s'étoit formé ſur le Brun, & ſembloit avoir eu pour maîtres l'antique & Raphael. C'eſt que la ſavante manière de le Brun, réduite à la proportion des ouvrages de le Clerc, perd ce qu'elle peut avoir de défectueux, & ne conſerve plus que le grand ſtyle de l'école romaine. La *gravure* de le Clerc étoit ſouvent d'une ſeule taille; elle n'avoit pas le charme de la pointe badine de la Belle, elle avoit la ſage fermeté qui convenoit aux nobles conceptions qu'elle devoit rendre.

Le Clerc avoit été d'abord ingénieur: il étoit ſavant en architecture, en mathématiques, en perſpective, & fut profeſſeur de cette dernière ſcience à l'académie royale de peinture de Paris.

(94) *Adam* Perelle né à Paris en 1638, mort en 1695, célèbre par ſes petits payſages ſouvent ornés de fabriques très-pittoreſques, & gravés avec beaucoup de charme. *Nicolas* Perelle a gravé quelquefois l'hiſtoire, même d'après le Pouſſin, mais d'une manière dure & ſans accord. Ses travaux en ce genre reſſemblent à ceux de Michel Dorigny.

(95) *Charles* Simonneau, né à Orléans en 1639, mort à Paris en 1728, *graveur* d'hiſtoire, de portraits & du genre qu'on appelle vignettes, moins eſtimable par cette variété de talens que parce qu'il avoit une manière de graver qui lui étoit propre, & qui ne manquoit ni d'agrémens ni d'eſprit. Il faiſoit beaucoup travailler la pointe ſur les demi-teintes & ſur les plans reculés, & réſervoit le burin pour les parties les plus vigoureuſes. Il étoit deſſinateur, & a gravé pluſieurs morceaux d'après ſes propres compoſitions.

(96) *Louis* Chastillon né à Sainte Menehou en Champagne, en 1639, mort à Paris en 1734. Il peignoit en émail & cultivoit en même temps la gravure. Il a donné en ce genre un grand nombre d'ouvrages d'après de grands maîtres. Ce n'eſt aſſurément pas un *graveur* ſans mérite, mais on ne doit pas le donner pour modèle. Il avançoit beaucoup ſes planches à l'eau-forte & ſavoit aſſez bien établir ſes ébauches; mais il ne ſavoit ni les empâter avec douceur, ni leur donner un accord harmonieux, ni les terminer par des travaux aimables.

(97) *Alexis* Loir, né à Paris en 1640, mort en 1713, bon deſſinateur, *graveur* large, facile & expreſſif, ſachant varier ſa manière, ſuivant le maître qu'il gravoit. Le maſſacre des Innocens d'après le Brun, & une deſcente de croix d'après Jouvenet lui aſſurent un rang honorable entre les meilleurs *graveurs* françois. Il a auſſi gravé à l'eau-forte; mais ſa gravure étoit trop quarrée pour ce genre & ſa pointe très-ſérieuſe.

(98) *Gérard* Laireſſe, né à Liege en 1640, mort à Amſterdam en 1711, a gravé un grand nombre de ſes compoſitions à l'eau-forte légèrement retouchée au burin. Elles plaiſent par l'eſprit & la variété de la compoſition, quoique le deſſin en ſoit maniéré & peu correct, & que la gravure en ſoit médiocrement agréable.

(99) *Valentin* le Fevre de Bruxelles, travailloit vers 1680. Il n'eſt remarquable que pour avoir gravé à l'eau-forte un grand nombre d'eſtampes d'après Paul Veronèſe dont il ne fait pas ſentir la couleur. Indiquer ſeulement la compoſition & le trait des bons ouvrages de l'école romaine, c'eſt beaucoup: ne donner que la compoſition & le trait des tableaux de l'école Vénitienne ſans en indiquer la couleur, c'eſt peu de choſe.

(100) *François* Bauduin, vivoit en même temps que les artiſtes qui viennent de nous occuper. Il a gravé un grand nombre de tableaux de Vander-Meulen, & il mérite d'être étudié par la maniere dont il a rendu le feuillé des arbres. On ne condamnera pas les amateurs de deſirer à préſent un travail plus propre & plus ſoigné; mais Bauduin pourroit du moins être imité pour le trait & la préparation des travaux dans la partie où il excelloit: ou plutôt les *graveurs* qui ſe deſtinent au payſage, devroient commencer par deſſiner des arbres d'après les peintres qui les ont traités grandement, & enſuite d'après nature. Il eſt trop aiſé de s'appercevoir que les *graveurs* modernes paſſent en France de la vignette au payſage ſans aucune préparation intermédiaire. Nous avons eu dans ces derniers temps des *graveurs* qui ont bien

rendu des vues de marine; des campagnes boiſées ſont-elles des objets moins intéreſſans pour l'art?

(101) *Gérard* AUDRAN, né à Lyon en 1640 eſt mort à Paris en 1703. Il étoit d'une famille qui déja s'étoit acquis de la réputation dans la gravure. Nous avons parlé de *Charles* ou *Karle* imitateur de Bloëmaert. Ce Karle avoit un frere nommé *Claude*, établi à Lyon, & qui eut deux fils *graveurs* comme lui. L'aîné ſe nommoit *Germain*, & fut profeſſeur d'une académie de deſſin établie dans cette ville; il a gravé différentes ſuites de payſages & des ſujets d'ornemens; le cadet eſt *Gérard* qui a immortaliſé le nom des Audrans.

Il eſt vraiſemblable que Gérard demeureta long-temps le premier des *graveurs* dans le genre de l'hiſtoire traitée à la maniere de l'école Romaine; car il faut peut-être un plus grand fini, & ſurtout plus d'imitation de la couleur pour graver d'après les maîtres Flamands & Vénitiens. Il apprit de ſon pere les élemens de ſon art, & alla ſe perfectionner à Rome dans celui du deſſin. Après y avoir conſacré trois ans à l'étude la plus aſſidue, il vint à Paris exercer les grands talens qu'il avoit acquis.

Il avoit un excellent goût de deſſin; & comme il gravoit d'après de grands tableaux, & que par conſéquent ſes figures étoient d'une proportion bien inférieure à celle de ſes originaux, il arrivoit ſouvent que ſes eſtampes étoient mieux deſſinées que les tableaux qu'il copioit, ſans qu'on pût lui reprocher d'en avoir changé le deſſin. En effet, dans une ſi forte réduction, un renflement ou une diminution inſenſible du contour produit une différence conſidérable. Ainſi le Brun traduit en gravure par Gérard Audran, perdoit de la rondeur & de la peſanteur qu'on lui reproche, ſans que lui-même eût pu dire comment, ſous la main de ſon *graveur*, ſon deſſin avoit pris un caractère plus ſvelte, plus méplat, plus caractériſé.

Il eſt aiſé de ſe faire une idée de cette ſorte de correction. Suppoſons qu'une figure de le Brun, qu'Audran ſe propoſoit de graver, eût une proportion dix fois ſupérieure à celle qu'elle devoit prendre dans l'eſtampe: ſi pour rendre un membre de cette figure plus élégant, il falloit rentrer le contour d'une dixième partie de la largeur de ce membre, ſuppoſition fort exagérée, cette correction étoit dans l'eſtampe d'une centième partie & devenoit imperceptible: mais ſi elle n'étoit en effet que d'une cinq-centième partie ou moins encore, ce qui eſt plus approchant de la vérité, comment la vue auroit-elle pu l'apprécier? C'eſt ainſi qu'un *graveur* très-habile dans l'art du deſſin, peut corriger le peintre ſans l'offenſer; c'eſt ainſi qu'un *graveur* qui deſſine foiblement peut gâter le deſſin d'un maître, en détruire le caractère, ſans que le maître lui-même puiſſe appercevoir comment on l'a traveſti, en l'imitant de ſi près.

Si le meilleur goût de deſſin eût fait le ſeul mérite de Gérard Audran, ſes eſtampes devroient être recherchées: mais il peignoit avec la pointe & le burin, & ces deux inſtrumens prenoient en ſa main la facilité de la broſſe. Tous les objets recevoient de ſon art le caractère qui leur étoit propre. De belles ſuites de tailles coortes, placées avec une négligence apparente, des travaux bruts, à l'eau-forte pure, des travaux au burin auſſi bruts que ceux de l'eau-forte, des points mis en quelque ſorte au haſard, produiſent la magie de ſa gravure. Dans quelques croupes de chevaux des batailles d'Alexandre, vous voyez le burin le plus ferme; dans d'autres parties, vous ne reconnoiſſez qu'une eau-forte pittoreſque. Des tailles plates ſuffiſent à rendre les plans reculés: des points de différentes formes, de différentes groſſeurs, expriment les teintes des différentes ſortes de chairs. Qu'un homme qui connoît la gravure regarde le tableau qui étoit ſous les yeux d'Audran, il le gravera en imagination d'une manière toute différente: qu'il reporte ſes regards ſur l'eſtampe, il reconnoîtra qu'on ne pouvoit le graver mieux, & que même les travaux de Gérard Audran, ont un charme & une raiſon que n'auroient pas tous ceux par leſquels on les pourroit remplacer. On reconnoît que tous lui étoient inſpirés par un ſentiment profond de ſon art, & de celui de la peinture. Il ne peut avoir d'imitateurs; pour graver comme lui, il faudroit être lui-même.

On voit, comme nous l'avons dit, par pluſieurs parties de ſes ouvrages, qu'il avoit un maniement de burin très-beau & très-hardi. Il n'auroit tenu qu'à lui de plaire par le métier, s'il n'avoit pas mieux aimé fonder ſa gloire ſur l'art. Il eſt vrai qu'il a gravé d'une manière roide au burin pur l'eſtampe d'Enée & Anchiſe d'après le Dominiquin: mais celle de la femme adultère d'après le Pouſſin eſt auſſi au burin pur; & il faut y regarder de fort près pour s'en appercevoir: elle eſt dans ſa manière ordinaire, & au lieu de faire briller l'outil, il n'a cherché qu'à le diſſimuler. Ses chefs-d'œuvre ſont le Pyrrhus ſauvé d'après le Pouſſin, le Temps qui enlève la vérité d'après le même maître, le martyre de Sainte-Agnès d'après le Dominiquin, celui de Saint-Laurent d'après le Sueur, les batailles d'Alexandre d'après le Brun, &c.

Cet artiſte, qui n'a pas été remplacé, recevra toujours les hommages des vrais connoiſſeurs: mais le vulgaire des amateurs lui préférera la manière léchée qu'il eſt bien plus aiſé d'acquérir. Pour graver, non comme Gérard Audran, car ſa gravure lui appartenoit, mais auſſi

auſſi bien que lui, il faudroit avoir le ſentiment qui l'animoit; mais avec quelqu'adreſſe dans la main, on parvient à exceller dans le genre qui eſt accueilli par les amateurs, & récompenſé par le débit de l'ouvrage. Si Audran pouvoit renaître, il faudroit qu'il détruiſit ſon art pour en tirer ſa ſubſiſtance.

(102) *Michel* CORNAILLE, né à Paris en 1642, mort en 1708, peintre habile, qui a gravé à l'eau-forte d'une manière très-moëlleuſe, & avec beaucoup de goût. Il ſavoit aſſez manier le burin pour donner l'accord & la couleur aux travaux qu'il avoit établis à la pointe. Les graveurs ne conſulteroient pas ſans profit ſes eſtampes; elles pourroient contribuer beaucoup à leur faire vaincre la froideur que le mécaniſme de leur art eſt capable d'inſpirer.

(103) *Jean* LUYKEN, né à Amſterdam en 1649, mort en 1712, a gravé d'après ſes propres deſſins, & eſt plus remarquable par l'abondance & la richeſſe de ſes compoſitions que par le travail de ſa pointe, qui n'eſt cependant pas ſans mérite. On en jouiroit mieux, s'il eût mis plus d'accord & plus de variété de tons dans ſes travaux.

(104) *Gérard* EDELINCK, né à Anvers en 1649, mort à Paris en 1707. Ce fut Colbert qui l'appella en France. On reconnoît en lui le compatriote de ces fameux graveurs, élèves de Rubens. Son travail, en même-temps fier & précieux, annonce un ſentiment profond de la couleur. Son burin eſt plus ſoigné que celui des Vorſterman, des Bolſwert ſans être moins pittoreſque: mais chez lui le ſoin ne dégénéroit pas en petiteſſe, & n'entraînoit pas cette longueur de temps que les graveurs mettent aujourd'hui à leurs ouvrages, qui leur inſpire l'ennui de leur art, & amène avec lui la froideur. La grandeur & le nombre de ſes eſtampes témoigne ſon étonnante facilité. Que l'on jette un coup-d'œil rapide ſur ſa Madeleine pénitente; on en admire l'effet, l'expreſſion, la propreté. Qu'on la regarde plus attentivement; on eſt étonné de la hardieſſe de touche qui y règne, & c'eſt préciſément cette touche qui y répand un eſprit de vie. Ce ſecret ſemble être mort avec lui pour les graveurs au burin. Le Brun, dans cette eſtampe, paroît grand coloriſte, & l'on doit avouer que ce très-habile maître, traduit par Edelinck & par Audran, ſemble avoir eu des perfections qui lui manquoient. Edelinck n'a pas fait d'ouvrages médiocres; on trouve dans tous de la chaleur, toutes ſes têtes ſont vivantes. On compte entre ſes chefs-d'œuvre la Sainte-Famille d'après Raphaël, la famille de Darius devant Alexandre, la Madeleine & le Chriſt aux anges d'après le Brun, les portraits de Desjardins, de le Brun, de Rigaud; mais de toutes ſes eſtampes, c'étoit au portrait de Champagne qu'il donnoit la préférence, & on ne lui refuſera pas la qualité de connoiſſeur. Sa Sainte-Famille eſt plus vantée que tout le reſte, parce que c'eſt le premier ouvrage qui ait fait ſa réputation; on continua, lorſque l'auteur ſe fût ſurpaſſé lui-même, a répéter les éloges qu'on avoit donnés d'abord à cette eſtampe, qui eſt en effet d'une très-grande beauté.

(105) *Pierre* VAN-SCHUPPEN, natif d'Anvers & contemporain d'Edelinck; fut appellé comme lui par Colbert, & la France ſembloit avoir le droit de revendiquer un artiſte à qui elle avoit donné l'éducation; il étoit élève de Nanteuil. Comme ſon maître, il a gravé des portraits d'après ſes propres deſſins. Il mérite d'être placé entre nos meilleurs graveurs au burin, & ſon deſſin eſt correct. Il a ſur-tout gravé des portraits entre leſquels on peut diſtinguer celui de Vander Meulen; mais il s'eſt fait auſſi de la réputation par la gravure de l'hiſtoire & ſur-tout par ſa Vierge d'après Raphaël. On ignore le temps de ſa naiſſance, mais on ſait qu'il eſt mort à Paris en 1702. Son nom ſeroit plus célèbre, ſi Edelinck n'avoit pas été ſon émule; on peut céder ſans honte à un rival ſi redoutable.

(106) Les deux frères *Pierre & François* AQUILA, floriſſoient en même-temps en Italie par un genre très-different. Ils étoient natifs de Palerme, & ont gravé à Rome à l'eau-forte vers la fin du dix-ſeptième ſiècle. Ils ont publié de bonnes eſtampes d'après de grands maîtres, tels qu'Annibal Carrache, Carle Maratte, &c. La bonté du deſſin fait le principal mérite de leur travail qui étoit un peu maigre, mais bien conduit. Au reſte, ce n'eſt qu'en général qu'on peut leur reprocher cette maigreur; on connoît des eſtampes de Pierre Aquila qui ſont d'une pointe très-moëlleuſe.

(107) *Nicolas* DORIGNY, fils cadet de Michel, dont nous avons parlé, naquit à Paris en 1657, & eſt mort dans la même ville en 1746. Il fut d'abord avocat, quitta le barreau pour la peinture, & celle-ci pour la gravure. Il alla étudier les grands maîtres en Italie, & y reſta vingt-huit ans. C'eſt l'un des plus habiles graveurs qui aient aſſocié la pointe au burin, & peut-être doit-il être regardé, après Gérard Audran, comme le premier graveur pour la grande hiſtoire: quoique bon deſſinateur, ſon deſſin n'eſt pas d'un auſſi grand goût que celui d'Audran, & ſes travaux ſont moins pittoreſques. Ses eſtampes de la Deſcente de croix d'après Daniel de Volterre, de la Transfiguration de Raphaël, des cartons de ce même maître que l'on conſervoit à Hamptoncourt, le rendront toujours célèbres. Il diſpoſoit ſes travaux d'une manière méplate qui leur donnoit une grande fermeté, & il ſemble avoir manié le burin avec autant d'aiſance que la pointe. Tout, dans ſes gravures, reſpire la facilité; il ſemble que rien

ne lui ait coûté de peine. Ses premières tailles, moins ſerrées que celles d'Audran dans les ombres, offrent par conſéquent moins de repos; mais il cède ſur-tout à ce grand artiſte par les travaux des jours & des demi-teintes. Si l'on ne conſultoit pas ſes bons ouvrages, on pourroit le placer entre les graveurs médiocres : il a gravé d'abord preſqu'entièrement à l'eau-forte, d'une pointe maigre & d'un mauvais choix de travaux.

(108) *Louis* CHÉRON, né à Paris en 1660, mort à Londres en 1723. Sa gravure eſt d'un très-bon grain, & l'on ne peut qu'applaudir à la diſpoſition de ſes travaux. Ils n'auroient beſoin que d'être reveillés par des touches plus vives, par des maſſes plus fouillées. Plus de patience, ou plus de pratique du burin en auroit fait un excellent graveur d'hiſtoire, & quoiqu'il fût peintre, les graveurs gagneroient à le conſulter. Eliſabeth Chéron ſa ſœur a gravé médiocrement ſans être moins digne d'admiration. Elle étoit muſicienne, elle faiſoit des vers, elle avoit appris l'hébreu pour entendre les beaux morceaux poëtiques de la bible, elle peignoit l'hiſtoire & la miniature, & fut agréée à l'académie Royale de peinture de Paris. Elle mourut dans cette ville en 1711 à l'âge de 63 ans.

(109) *Antoine* COYPEL, né à Paris en 1661, mort premier peintre du Roi en 1722, doit être mis au nombre des bons graveurs à l'eau forte. Son eſtampe de Démocrite, qu'il a gravée d'après un de ſes tableaux, eſt pleine de goût, de vie & de facilité. Le déſordre apparent des tailles dans la draperie n'empêche pas qu'il n'y règne une diſpoſition très-bien raiſonnée & qui décide bien la ſuite des plis. Les tailles courtes & badines de la face ont l'eſprit & le goût de celles du Bénédette avec plus de vigueur.

(110) *Benoît* AUDRAN, né à Lyon en 1661, mort à Paris en 1721, étoit fils de Germain, & neveu de Gérard. Il a gravé le portrait & l'hiſtoire, & a fait, d'après le Sueur, l'eſtampe d'Alexandre malade. Sans avoir eu le goût exquis de ſon oncle, il doit être compté entre les bons artiſtes.

(111) *Jean* AUDRAN, ſon frère eſt né à Lyon en 1667, & mort à Paris en 1756. Son enlèvement des Sabines d'après le Pouſſin eſt une fort bonne eſtampe, & l'expreſſion du tableau y eſt bien conſervée.

(112) *Caſpard* DUCHANGE, né à Paris en 1662, mort dans la même ville en 1754, eſt l'un des graveurs qui ont accordé le plus moëlleuſement, & avec beaucoup de propreté, mais ſans froideur, les travaux de la pointe avec ceux du burin. On peut ajouter que c'eſt lui qui a trouvé le grain le plus favorable à repréſenter les chairs de femmes, & que les meilleurs graveurs François l'ont imité, ſans devenir ſes égaux dans cette partie. Il ſembloit que la nature l'eût particulièrement deſtiné à graver le Corrége; il a fait d'après ce peintre trois eſtampes célèbres, l'Io, la Léda, la Danaé; ſes travaux moëlleux & l'harmonie de ſes tons rendent le pinceau & la couleur de ce grand maître. On pourroit, d'après ſa Léda, démontrer les principes du clair-obſcur que ſuivoit le Corrége, & qui ont été ſi bien établis par Mengs. Ses travaux, près du contour, participent de ceux qui leur ſervent de fond, il ſemble que le burin ſe ſoit prêté à les fondre avec toute la facilité de la broſſe. Cet artiſte gravoit encore à l'âge de 91 ans. Il a fait quelques unes des eſtampes de la galerie du Luxembourg peinte par Rubens, & il contribueroit à prouver qu'il n'eſt pas donné aux François de graver d'après ce maître, ſi l'on ne ſavoit pas que cette galerie a été gravée non d'après les tableaux eux-mêmes, mais d'après les deſſins de Nattier. Il ne ſe diſtinguoit pas moins par les vertus ſociales & la plus aimable douceur que par les talens; il fut père d'un grand nombre de filles qui reçurent de lui, pour tout héritage, la rare bonté de ſon caractère, & elles l'ont à leur tour leguée à leurs enfans.

(113) *Robert* VAN AUDEN-AERT, né à Gand en 1663, a gravé à Rome, & eſt mort dans ſa patrie en 1743. Il a quelquefois imité le travail quarré de Bloemaert, mais en l'avançant à l'eau-forte, ce qui ne produit pas un heureux effet; de nombreux exemples prouvent que ce grain, qu'il eſt d'ailleurs bon d'épargner, exige toute la propreté & l'égalité du burin pur. Au reſte ſes eſtampes ſont aſſez moëlleuſes & ont de la vigueur. Il a gravé dans une autre manière, & avec bien plus de ſuccès, d'après Carle Maratte, & l'on ne peut nier qu'il ne fût un artiſte très-eſtimable. Sa mort de la Vierge eſt une fort bonne eſtampe, & le martyre de Saint-Blaiſe eſt encore bien ſupérieur. Dans quelques-unes de ſes eaux-fortes le trait eſt plein de ſentiment, & la pointe pleine d'eſprit.

(114) *Bernard* PICARD, fils de Picard le Romain, eſt né à Paris en 1663, & mort en Hollande en 1733. Habile deſſinateur, il ſe diſtingua dans la gravure, ſoit qu'il ſe contentât de manier la pointe & de l'animer d'une partie de l'eſprit qui lui convient, ſoit qu'il la combinât avec le burin. Ses eſtampes en petit, & gravées d'après ſes propres compoſitions furent comparées à celles de le Clerc. Il avoit une ſingulière flexibilité, & imitoit avec ſuccès les graveurs qui l'avoient précédé. Il nommoit ces imitations trompeuſes les *impoſtures innocentes*. Les amateurs Hollandois detruiſirent ſon talent, comme il n'eſt que trop ſouvent arrivé aux amateurs de tous les pays de détourner les artiſtes de la bonne route que leur avoit tracée la nature. Leur goût inclinoit pour le froid & le léché; Bernard voulut leur complaire, & devint différent de lui-même. Il gagna beaucoup d'argent, & perdit l'eſtime des artiſtes qui

reſident encore juſtice à ſes premiers ouvrages. On ne peut cependant lui reprocher d'avoir porté le léché dans la gravure en petit au point où l'ont conduit des graveurs plus récens. Antoine Coypel ſemble avoir été le modèle qu'il ſe propoſoit dans ſes compoſitions : il avoit & la même richeſſe & la même expreſſion minaudière. Il a gravé l'hiſtoire. Une de ſes meilleures eſtampes en ce genre eſt d'après le Sueur ; elle repréſente Darius faiſant ouvrir le tombeau de Nitocris. Elle tient beaucoup du deſſin, de l'art & de la manœuvre de Gérard Audran. Les curieux n'ont pas été avertis de faire attention à ce morceau, & il n'eſt pas recherché.

(115) *Pierre* DREVET le père, né à Lyon en 1664, mort à Paris en 1739. Il avoit reçu dans ſa ville natale des leçons de Germain Audran, & vint ſe perfectionner à Paris. Il ſe conſacra à la gravure du portrait. Ce ſeroit l'homme qui l'auroit gravé non avec le plus de caractère, de vie & de fierté, mais de la manière la plus fine & la plus agréable, s'il n'avoit pas été ſurpaſſé par ſon fils.

(116) *Jérôme* FERRONI qui gravoit en Italie, vers le commencement du dix-ſeptième ſiècle, d'une pointe maigre, & qui n'avoit pas aſſés la pratique du burin pour nourrir & empâter ſes travaux préparés à l'eau-forte, mérite cependant d'être cité pour leur bonne diſpoſition & pour la correction du deſſin.

(117) *Claude* GILLOT, né à Langres en 1673, mort en 1722, fut le maître de Vatteau. On connoît peu ſes tableaux, mais il eſt célèbre par les eſtampes qu'il a gravées d'après ſes deſſins. C'eſt l'un des artiſtes qui ont eu le plus d'eſprit dans la pointe, le plus de fineſſe dans la touche, le plus de piquant dans l'effet, ſans avoir eu recours à une grande vigueur de ton, ni aux grands moyens du clair-obſcur.

(118) *François* CHÉREAU, né à Blois en 1680, mort à Paris en 1729, excellent graveur au burin. Il eſt ſur-tout connu par de beaux portraits, dont aucun peut-être ne l'emporte ſur celui de Pécour qu'il a gravé d'après Tournieres : il eſt en même-tems d'un très-beau travail, & d'une couleur très-vigoureuſe. Les points ſont épargnés dans les chairs, ce qui eſt toujours heureux, parce que ſi des points longs dans les chairs ſervent à former de trop grandes parties, ils riſquent de reſſembler à du poil. Maſſon n'employoit guère les points que pour lier les plus foibles demi-teintes aux lumières. Il n'y en a dans le fameux portrait de Bouma, par Wiſſcher, qu'en manière d'entre-tailles. On remarque entre les portraits de François Chéreau ceux du Cardinal de Fleury, & du Cardinal de Polignac d'après Rigaud.

(119) *Jacques* FREY, né à Lucerne en 1681, mort à Rome en 1752, a trouvé pour les chairs & pour les draperies un grain fort agréable ; le lozange domine dans la combinaiſon de ſes travaux : des points très-reſſentis à l'eau-forte, rangés en manière de tailles, croiſés & accompagnés par des travaux plus doux, donnent beaucoup de moëlleux aux demi-teintes de ſes chairs. Ses eſtampes, d'une bonne couleur & d'un effet harmonieux, joignent le mérite du deſſin à celui de la manœuvre qui a été adoptée par Ph. A. Kilian, & que M. Strange a imitée en maître, ſans la ſuivre d'une manière ſervile. Frey ſemble avoir frayé la route à Wagner, qui lui-même a formé le célèbre M. Bartolozzi.

(120) *Louis* DESPLACES, né à Paris en 1682, mort dans la même ville en 1739, n'eſt peut-être pas inférieur à Gérard Audran pour la partie du deſſin ; mais quoique ſa gravure ſoit d'un très-bon goût, il n'avoit pas la pâte & le charme pittoreſque de cet artiſte. Il ne peut être ſurpaſſé dans l'art de faire ſentir les têtes des os, les plans & les mouvemens des muſcles. Des tailles méplates donnent à ſa gravure une ſingulière fermeté. Ses chefs-d'œuvre ſont les eſtampes qu'il a gravées d'après Jouvenet, telles que la guériſon du Paralytique, la Deſcente de Croix, Saint-Bruno en prière. La manière dont il a gravé la tête raſe de ce Saint en fait un beau morceau d'étude. Il étudioit chaque jour le modèle, & fréquentoit, plus aſſiduement que les élèves, l'école académique du deſſin.

(121) *Charles* DUPUIS, né à Paris en 1685, mort en 1742, élève de Duchange, & graveur d'un très-bon goût. On place entre ſes meilleurs ouvrages le mariage de la Vierge d'après Carle Vanloo.

(122) *Jean-Baptiſte* OUDRY, né à Paris en 1686, mort à Beauvais en 1755, célèbre peintre d'animaux, a gravé d'après ſes propres tableaux avec beaucoup de goût, & d'une touche très-ſpirituelle. Il doit être conſulté par les graveurs, lorſqu'ils ont à traiter des morceaux de ce genre.

(123) *Nicolas Dauphin* BEAUVAIS, né à Paris en 1687, mort en 1763. On peut dire des eſtampes comme des livres, qu'elles ont auſſi leurs deſtinées ; *habent ſua fata libelli*. Ce graveur avec du talent, & la ſorte de talent qui eſt en poſſeſſion de plaire aux amateurs, a eu peu de réputation. Il deſſinoit foiblement, ſur-tout les extrêmités ; mais ce défaut n'eſt pas fort ſenſible dans tous ſes ouvrages, & ce n'eſt pas ſur cette partie que les amateurs ont coutume de ſe montrer ſévères.

(124) *Charles-Nicolas* COCHIN, père, né à Paris en 1688, mort en cette ville en 1754, n'eſt pas le premier qui ait fait connoître dans la gravure ce nom devenu ſur-tout célèbre par les ouvrages de M. Cochin fils. Nicolas Cochin, natif de Troyes en Champagne, s'étoit diſtingué vers le milieu du dix-ſeptième ſiècle, par des eſtampes de ſa compoſition gravées dans le

goût de Callot, dont on croit qu'il étoit élève. Charles-Nicolas cultiva la peinture juſqu'à l'âge de vingt-deux ans. Il étoit bon deſſinateur, & gravoit avec beaucoup d'eſprit & de goût, ſurtout quand les figures de ſes eſtampes étoient d'une grandeur mediocre. Il n'a pas eu le même ſuccès dans le grand, parce qu'il conſervoit le même genre de travaux en leur donnant plus de largeur, & qu'ils n'avoient pas alors aſſez de repos & de fermeté.

(125) *Simon-Henri* THOMASSIN, né à Paris en 1688, mort en 1741, étoit fils de Simon Thomaſſin, bon graveur, qu'il ſurpaſſa. Il avoit une manière libre & pittoreſque; on en peut voir un bel exemple dans ſon eſtampe du *Magnificat* d'après Jouvenet. Son portrait de Thierry, ſculpteur, d'après Largilliere, ouvrage eſtimé des artiſtes, ſuffiroit pour prouver, ſi cela avoit beſoin de preuve, qu'on peut, avec ſuccès, avancer des portraits à l'eau-forte. On connoît ſon buſte du Cardinal de Fleury, ſoutenu par Diogène, qui a enfin trouvé un homme. Le tableau eſt de Rigaud.

(126) *Anne-Claude-Philippe* DE TUBIERES, *Comte* DE CAYLUS, né à Paris en 1692, mort en 1765, a beaucoup gravé à l'eau-forte avec plus de zèle que de talent. Ses eaux-fortes d'après Bouchardon ont été retouchées par le graveur Etienne Feſſard ou par ſes élèves, ſans que les travaux réunis de l'amateur & de ces artiſtes en aient fait de bonnes eſtampes. Elles méritent cependant d'être recueillies, parce que toutes les beautés des deſſins d'après leſquels elles ont été faites n'ont pu être détruites. M. de Caylus a rendu plus de ſervice aux arts en conſervant, par ſa gravure, des traits & des croquis de quelques anciens maîtres.

(127) *Jacques* CHEREAU, né à Blois en 1694, mort à Paris en 1759, étoit frère de François. Il a gravé de fort beaux portraits, entr'autres celui de Jean Soanem, Evêque de Sénez, d'après Raoux. Son David d'après le Feti, ſuffiroit pour aſſurer ſa réputation. Il ne manque à ſa célébrité que d'avoir fait un plus grand nombre d'ouvrages; mais il quitta de bonne heure les arts pour le commerce.

(128) *Frédéric* HORTEMELS, mérite d'être diſtingué par le moelleux qu'il a ſu donner à quelques-uns de ſes ouvrages. Cette partie de l'art eſt importante, & commence à être trop peu connue. La timidité, l'amour d'une exceſſive propreté ſeront toujours ennemis du moëlleux dans la gravure. Le graveur ne peut y parvenir qu'en donnant de la largeur à ſes travaux, ſans craindre de les gâter en les nourriſſant, comme le peintre, ne ſera jamais moëlleux dans ſon art, s'il craint de charger ſa broſſe de couleur. On peut reprocher à Hortemels d'avoir trop fait uſage de gros points ronds dans les chairs. *Marie-Madeleine*, ſa fille, épouſe de Ch.-Nic. Cochin père, doit être comptiſe entre les bons graveurs.

(129) *Nicolas* DUPUIS, né vers 1595, & mort en 1770, grava d'abord, ainſi que Duchange ſon maître, & Charles Dupuis ſon frère, à l'eau-forte & au burin. Croyant enſuite que ſes yeux étoient bleſſés par l'éclat du cuivre ſous le vernis, & que la vapeur de l'eau-forte nuiſoit à ſa ſanté, il ſe mit à graver au burin pur, & conſerva dans ce genre la liberté de l'eau-forte. C'eſt ainſi qu'il a gravé Enée & Anchiſe, très-bonne eſtampe d'après Carle Vanloo. Il aimoit à annoncer fortement les plans, & modeloit en quelque ſorte les travaux de ſes planches.

(130) *Pierre* DREVET fils, né à Paris en 1697, mort en la même ville en 1739. On a de lui une eſtampe qu'il a gravée à l'âge de treize ans, & qui, dans bien des parties, peut faire le déſeſpoir des graveurs conſommés. On peut, ſans doute, graver plus fierement, plus librement que lui; on peut, même dans le portrait, introduire des travaux plus pittoreſques, & ſe diſtinguer par une touche plus hardie; mais peut-être ne ſera-t-il jamais ſurpaſſé dans la gravure finie & précieuſe. Il eſt impoſſible de revoir ſans étonnement ſon fameux portrait de Boſſuet qu'il fit à l'âge de vingt-ſix ans. On voit, dans cette eſtampe, des cheveux blancs, des chairs, de l'hermine, du linon, des dentelles, de la moëre, du velours, des franges d'or, du bois travaillé par l'art des ébéniſtes, des bronzes, du marbre, du papier, &c.; chacun de ces objets eſt gravé d'un caractère différent, & ce caractère eſt celui qui lui eſt propre. Les curieux ne recherchent pas moins ſon portrait de Samuel Bernard. Il falloit que cet artiſte, pour traiter avec tant de perfection tout ce qui peut-être l'objet de la gravure, eût une grande pratique du burin; mais nulle part il n'affecte de montrer ſon habileté à manier cet inſtrument. Il ſavoit que cette habileté eſt un moyen de parvenir à la perfection de l'art, mais qu'elle n'en eſt pas le but. Des graveurs ont ſemblé, dans la ſuite, ne manier le burin que pour faire voir qu'ils ſavoient le manier, & autant auroit-il valu qu'ils euſſent gravé des traits capricieux que des tableaux.

(131) *Jacques* HOUBRACKEN, né à Dordrecht en 1698, mort dans un âge très-avancé, graveur au burin, qui ne le cédoit pas à Drevet par la fineſſe des travaux dans les têtes, & qui l'emportoit par la hardieſſe de la touche & la fierté de la couleur. Avec une étonnante habileté dans le maniement du burin, il ſe plaiſoit ſouvent à oppoſer aux travaux des chairs, des travaux bruts qui produiſent l'effet le plus pittoreſque. On en peut voir un exemple dans ſon beau portrait de Thomas-Morus, d'après Holben. Il eſt malheureux qu'il ſe ſoit quelquefois permis de

Digitized by Google

négliger les acceſſoires, & même de faire des ouvrages entierement mediocres : mais on n'a peut-être rien qu'on puiſſe oppoſer à ſes beaux morceaux. Il a beaucoup ira aille à la cullection des *portraits des hommes illuſtres de la Grande-Bretagne*, dont le premier volume a paru à Londres en 1743, & le ſecond généralentent inférieur en 1752.

(132) *Laurent* CARS, mert à Paris vers 1766, l'un des meilleurs graveurs du dix-huitième ſiècle. Il mit dans ſes ouvrages un goût qui n'étoit par celui des graveurs du ſiècle précédent, qui peut-être ne lui doit pas être préféré, qui même n'auroit pas convenu aux tableaux que ces graveurs devoient rendre, mais qui fut inſpiré à Cars par les gravures de le Moine. Les tableaux des grands maîtres d'Italie, ceux de le Sueur, de le Brun, de Mignard, avoient dans le faire une ſorte d'auſtérité qui auroit été mal exprimée par l'aimable molleſſe que Cars introduiſit juſques dans les maſſes d'ombre. Dans Gérard Audran le ragoût domine dans les parties de demi-teintes ; & dans Cars, c'eſt dans les parties ombrées. Ses chefs-d'œuvre ſont les morceaux qu'il a gravés d'après le Moyne, & ſur-tout l'eſtampe d'Hercule filant auprès d'Omphale.

On peut remarquer que, depuis la mort des artiſtes qui contribuèrent à la ſplendeur du régne de Louis XIV, peu de graveurs ont rempli les eſpérances qu'avoient données leurs premiers ouvrages. C'eſt que l'amour du beau s'eſt perdu ; c'eſt que du temps de Louis XIV l'amour du prince pour le grand dirigeoit le goût de la nation ; c'eſt qu'alors on aimoit les ouvrages des grands maîtres, & qu'on ſe plaiſoit à les voir ſe reproduire par la gravure. Mais dans le ſiècle ſuivant, on n'eut de goût que ſuivant la mode, on ne rechercha que les ouvrages à la mode, & la mode eut toute l'inconſtance qui forme ſon caractère. Il en réſulta que les graveurs furent obligés de ſe prêter au caprice général pour ſubſiſter, & que pluſieurs d'entr'eux qui ſe ſeroient diſtingués par leurs talens, ſi les circonſtances les euſſent ſecondés n'eurent pas même dans toute leur vie l'occaſion de faire un ouvrage capable de développer leurs diſpoſitions. Sans parler de modes plus ſubalternes, on a vu naître & mourir celle des maſcarades de Watteau, celle des jeux d'enfans de Chardin, celle des paſtorales de Boucher, celle des vues & des marines, &c. Que pendant la durée de ces modes qui ſe ſont ſuccédées ſans interruption, un graveur eût publié une eſtampe d'après Raphaël, le Pouſſin, le Dominiquin, le Carrache, &c. il n'eût pas trouvé d'acheteurs. Les amateurs ſeuls peuvent nourrir les arts, & ſouvent leurs caprices les tuent. Cars lui-même n'a rien gravé d'important après ſa jeuneſſe, & j'ai vu Nicolas Dupuis obligé de graver des eſtampes auxquelles il ne mettoit ſon nom qu'en rougiſſant.

(133) *Pierre* SUBLEYRAS, né à Uzès en 1699, mort à Reme en 1749, eſt du nombre des peintres qui ont manié la pointe avec le plus d'eſprit & de goût. Ses travaux ſont d'un excellent choix, ſans qu'il paroiſſe s'être occupé de les choiſir. Il n'eſt pas néceſſaire de citer d'autres preuves de ſon talent en ce genre, que ſon eau-forte du repas chez le Phariſien.

(134 *Thomas* WORLIDGE, né à Péterborough en 1700, mort à Hamersmith en 1766, étoit peintre & s'eſt occupé de la gravure. Il a cherché le procédé de Rembrandt, celui du moins par lequel ce peintre cachoit ſes travaux, & parvenoit à l'effet ſans laiſſer voir la marche de ſes tailles. Worlidge a trouvé ce procédé ; mais non l'eſprit, le ſentiment, l'art pittoreſque avec leſquels Rembrant en faiſoit uſage.

(135) *G.* WAGNER a gravé à Veniſe. Ses eſtampes ſont remarquables par le grain flatteur que forment ſes tailles croiſées en lozange. Sa manière belle, large, moëlleuſe & facile, qu'il paruît avoir imitée de Frey, a été perfectionnée par le célèbre M. Bartolozzi. Quoique Wagner ait gravé pluſieurs fois d'après de grands coloriſtes, & entr'autres d'après Paul Véronèſe ; je ne me ſouviens pas d'avoir vu aucune de ſes eſtampes qui ſe diſtingue par une couleur vigoureuſe.

(136) *François* VIVARÈS, graveur françois établi à Londres, a très-bien traité le payſage. On dit qu'il avoit commencé par être tailleur d'habits, qu'il conſacroit tous les loiſirs que lui laiſſoit ſa profeſſion à deſſiner le payſage d'après nature ou d'après des eſtampes, & qu'il ſe livra fort tard à la gravure. On peut dire que, dans ſon genre, il a ſurpaſſé en général ceux qui l'avoient précédé.

(137) *Jean* DAULLÉ, né à Abbeville en 1703, & mort à Paris en 1763. Son premier ouvrage eſt d'après Mignard, & repréſente la Comteſſe de Feuquieres, fille de ce peintre, dont elle tient le portrait d'une main. Si Daullé avoit fait encore des progres, peu de graveurs au burin auroient mérité de lui être préférés ; il auroit eu même peu de concurrents s'il avoit pu du moins ſe ſoutenir : mais quoiqu'il n'ait rien fait dans la ſuite qu'on puiſſe comparer à ce morceau, il doit être regardé comme un artiſte fort eſtimable. Dans un ſiècle plus heureux pour les arts, il ſe ſeroit renfermé dans le genre qui lui convenoit ; la néceſſité de vivre de ſon talent l'a obligé à cultiver les genres auxquels il étoit le moins deſtiné par la nature, ou, ce qui revient au même, par les premières impreſſions qu'il avoit reçues en entrant dans la carrière des arts.

(138) *Jean-Marc* PITTERI, né à Veniſe en 1703, mort dans la même ville en 1767, a choiſi

un genre de gravure qui lui eſt particulier & qui ne mérite pas d'avoir d'imitateurs, quoiqu'il ait fait lui-même des morceaux eſtimables. Il n'établit pas, ſuivant l'uſage ordinaire des graveurs, des tailles croiſées en différens ſens; il ne grave pas non plus, comme Mellan, d'un ſeul rang de tailles qui ſuive le ſens des objets qu'elles doivent repréſenter : mais couvrant perpendiculairement ou diagonalement ſa planche de tailles légères, il rentre ces tailles à petits coups de burin, & en manière de points allongés, ſuivant qu'elles doivent être plus foibles ou plus reſſenties pour décider le contour & le clair-obſcur des objets qu'il veut repréſenter. Il a fait, dans cette manière bizarre, ces morceaux qui ne manquent ni de vérité ni de couleur.

(139) *Jean-Baptiſte* PIRANESE, Italien, l'un des meilleurs deſſinateurs d'architecture & de ruines, & des graveurs les plus pittoreſques qu'ait produit le dix-huitième ſiècle. Jamais on n'avoit gravé avec tant de goût l'architecture ruinée ou bien conſervée; il a eu des imitateurs, & n'a pas encore eu de rivaux. Il a fait des ouvrages de caprices dans leſquels on ne ſait ce qu'on doit le plus louer de l'eſprit qui règne dans la compoſition, ou de celui qui pétille dans la manœuvre. Son œuvre eſt très-nombreuſe & très-juſtement recherchée.

(140) *Georges-Frédéric* SCHMIDT, né à Berlin en 1712, & mort dans la même ville en 1775, après avoir travaillé long-temps à Paris & à Saint-Pétersbourg. Il ſeroit peut-être le premier des graveurs ſi Corneille Viſſcher n'avoit pas vécu, & s'il lui cède, il faut peut-être attribuer ſa défaite à l'exceſſive beauté de ſon burin qui donne à ſes ouvrages trop d'éclat, comme les tableaux perdent de la vérité, quand ils ſont couverts d'un vernis trop brillant. D'ailleurs Schmidt n'étoit pas moins ſavant que Viſſcher, & avoit encore une plus grande étendue de talens. Il a gravé d'après de bons maîtres & d'après lui-même. Hardi comme Viſſcher, il abandonne bruſquement l'ordre de ſes travaux, dans les chairs, & même ſur les lumières, quand les plans ſemblent l'exiger : mais on voit que Viſſcher ſe jouoit de ſon art, & Smidt almoit trop à montrer qu'il s'en jouoit. Il manioit le burin avec la plus grande fermeté, & la pointe avec la légéreté la plus badine; gravant au burin comme lui ſeul en étoit capable, & à l'eau-forte comme la Belle, Rembrandt, le Bénédette; aſſociant quelquefois enſemble les deux inſtrumens dans le genre qu'on appelle vignette, & quelquefois n'employant que la pointe; toujours également ſpirituel & pittoreſque, quel que fût le procédé qu'il employât. Il a auſſi gravé dans la manière du crayon. On peut regretter qu'il n'ait pas vécu dans le dernier ſiècle, parce que, pour les morceaux qu'il ne gravoit pas d'après lui-même, il auroit eu de plus grands maîtres à ſuivre. Son portrait de la Tour, dont le tableau eſt de ce peintre lui même, eſt un chef-d'œuvre : il eſt impoſſible de donner à une tête gravée plus de vie, de gaieté, d'expreſſion. Perſonne n'a autant approché que lui de la manière de Rembrandt, non de celle où ce peintre a imité l'apparence du lavis en cachant ſes travaux, mais celle où par le mêlange de toutes ſortes de travaux, dont le goût & l'eſprit ſont cachés ſous l'apparence du déſordre, il eſt parvenu à rendre mieux qu'aucun autre artiſte le caractère des objets & l'effet du clair-obſcur.

(141) *Pierre* AVELINE, mérite d'être compté entre les graveurs de goût. Il jouiroit d'une plus grande réputation, s'il n'avoit pas conſommé une grande partie de ſa vie à ne graver que des croquis. On eſtime le payſage qu'il a gravé d'après Berghem, & la Folie d'après un deſſin de Corneille Viſſcher.

(142) *Jean-Jacques* BALECHOU, né à Arles en 1715, mort à Avignon en 1764. Si l'on regarde comme la fin de l'art un beau maniement de burin, & l'adreſſe de couper le cuivre d'une manière brillante, il y aura peu de graveurs qu'on puiſſe oppoſer à Baléchou; mais ſi l'art conſiſte à imiter la nature, à rendre le caractère dont on grave un tableau, à exprimer ſon deſſin, ſes effets, Balechou ſera ſurpaſſé par tous les graveurs qui ſe ſont fait une réputation. Il a long-temps gravé le portrait; mais connoît-on de lui une ſeule tête que l'on puiſſe comparer, je ne dirai pas à celles de Nanteuil, d'Edelinck, mais à celles de quelqu'artiſte qui ſe ſoit diſtingué dans ce genre ſous le règne de Louis XIV? Il a fait briller la beauté de ſon burin dans les acceſſoires; mais eſt-il aucun de ſes portraits dont les acceſſoires ſoient comparables par l'art & la vérité à ceux d'Edelinck & des Drevets? Il a tenté de graver un tableau d'hiſtoire, la Sainte-Geneviève de Carle Vanloo, & les amateurs ont mis un grand prix à cette eſtampe : mais qui pourra jamais y reconnoître le caractère, la couleur, le pinceau de Vanloo? Il a gravé trois marines de M. Vernet, & dans celle qui repréſente une tempête, il a rendu les eaux avec un art qui dans la ſuite a ſervi de modèle; mais, pour les autres parties, quel connoiſſeur non prévenu ne préférera pas les eſtampes gravées d'après le même maître par Aliamet, Flipart, &c.? Baléchou a fait un grand tort à la gravure, parce que les amateurs, ſéduits par l'éclat de ſon burin, qui doit être compté lui-même entre ſes défauts, puiſque la nature n'eſt pas toute compoſée de ſubſtances liſſes, polies & brillantes, ſe ſont accoutumés à préférer les preſtiges du métier aux beautés fondamentales de l'art.

(143) *Jacques-Philippe* LEBAS, né à Paris en 1708, mort dans la même ville en 1782, a été long-temps le plus connu des graveurs françois qui vivoient en même-temps que lui. Il étoit parvenu à se rendre si fameux, en mettant son nom aux estampes même très-médiocres, & quelquefois mauvaises, que ses nombreux élèves gravoient dans son atelier. Persuadé qu'il n'y a qu'un petit nombre de connoisseurs, il pensoit que l'artiste dont on voit le plus souvent le nom est regardé comme le meilleur, & la réputation qu'il s'est acquise a prouvé qu'il ne se trompoit pas. Mais elle auroit été plus solide, s'il n'eût avoué que les morceaux qu'il avoit gravés lui-même, ou du moins qui avoient été avancés par de bons élèves, & qu'il avoit terminés. Il méritera toujours une place honorable entre les artistes qui se sont distingués par le goût. Il avoit une touche piquante & spirituelle, qui donnoit de la vie & de la grace même à des travaux médiocrement préparés. Il est le premier, après Rembrandt, qui ait fait un grand usage de la pointe-sèche, & ses élèves ont perfectionné cette manœuvre.

(144) *Jean-Jacques* FLIPART a gravé long-temps d'une manière large, moëlleuse & empâtée. Il a conçu dans la suite que la gravure, étant une sorte de peinture monochrome, devoit cacher ses hachures qui laissent toujours entr'elles des blancs plus ou moins nuisibles au repos. Alors il a préparé & considérablement avancé à l'eau-forte des travaux fort serrés, établissant des secondes, des troisièmes, & même des points, enforte que, sur le vernis, la planche sembloit être faite. Mais pour se rendre maître de tous ces travaux multipliés, il les faisoit mordre très-foiblement à l'eau-forte, & les reprenoit au burin avec une patience d'autant plus grande qu'ils avoient moins de solidité. Il a fait dans cette manière, que Soutman ou Sompelen pouvoient lui avoir inspirée, d'excellentes estampes, dans lesquelles la longueur du travail ne nuit point au goût, & qui sont aussi estimables par la précision du dessin que par la justesse de l'effet.

(145) *Claude-Henri* WATELET, né à Paris en 1718, mort en 1786, auteur d'une partie considérable de ce dictionnaire, a été l'un des amateurs qui ont gravé avec le plus de succès. Son œuvre est nombreuse. Il s'est appliqué dans les dernières années de sa vie à rechercher & à imiter la manière de Rembrandt. Il en a trouvé la manœuvre, & il est sans doute bien excusable s'il n'en a pas retrouvé l'art, qui ne peut être renouvellé que par un artiste de la science la plus profonde.

(146) *Jean-Louis* LE LORRAIN, mort à Petersbourg vers 1758, peintre à talent, a gravé à l'eau-forte : ses travaux n'avoient rien de remarquable, mais il les animoit par la vigueur de la touche.

(147) *Jacques* ALIAMET, né à Abbeville en 1727, & mort à Paris en 1788, a commencé sa réputation par la gravure de ces petites estampes qui servent à l'ornement des livres, & qu'on appelle vignettes. Il l'a augmentée par les belles estampes qu'il a gravées d'après M. Vernet. Il a perfectionné la manœuvre de la pointe-sèche créée par le Bas dont il étoit l'élève. Sa gravure est suave : il connoissoit la valeur des touches, & les frappoit avec justesse. Ennemi des estampes noires, il comparoit leur effet au jeu de ces acteurs qui s'éloignent de la nature, crient & grimacent sur le théâtre pour se faire applaudir de la multitude.

(148) *William Wynne* RYLAND, né à Londres en 1732, mort en 1783, a gravé à l'eau-forte de la manière la plus pittoresque. Au badinage de sa pointe, à la hardiesse de sa touche, à la sûreté de l'effet, on le prendroit pour un peintre. Il a fait des planches terminées, dans lesquelles on admire l'accord heureux & facile de la pointe avec le burin. Il a aussi gravé dans la manière pointillée. Ses talens lui avoient acquis de la fortune & de la considération ; mais il s'est rendu coupable d'un crime de faux, & il a fini sa vie d'une manière ignominieuse.

(149) *Salomon* GESSNER, né à Zurich en 1734, mort en 1788, est l'un des hommes qui ont illustré la Suisse sa patrie. Ses idylles sont en général d'un genre qu'il a créé & que l'antiquité n'a pas connu ; elles joignent aux charmes de la poésie le mérite d'inspirer les vertus les plus douces. Gessner étoit en même-temps poëte, imprimeur, dessinateur, graveur, & il se fit peintre dans les dernières années de sa vie. J'ai sous les yeux les estampes dont il a orné l'édition de ses idylles, donnée à Zurich en 1773. Sa pointe est agréable, spirituelle, badine & ragoûtante. Souvent on désireroit plus de correction dans le dessin de ses figures, plus de beauté, plus d'expression dans les têtes ; mais en général ses compositions sont heureuses & naïves. L'estampe qui précède l'idylle de Daphanis & Chloë, le bas-relief qui est à la tête de cette idylle, celui qui termine celle de Damete & Milon, & plusieurs autres morceaux pourroient être avoués par des artistes qu'aucun autre talent n'auroit détournés de leur art. Il savoit s'aider du burin & de la pointe-sèche pour donner l'accord & l'effet à ses gravures. J'ai vu de ses tableaux. Peut-être le mérite touchant du poëte agit-il sur l'imagination de ceux qui les admirent : mais on doit avouer au moins que ses fites sont heureusement choisis & que sa couleur a de la vérité.

(150) *William* WOLLET, né à Maidstone en 1735, mort à Londres en 1785, se donna principalement à la gravure du paysage, & joignit

un excellent goût à une grande vigueur de ton, & à une grande propreté. Ses eaux ſont gravées dans la manière dont Baléchou avoit donné le modèle, & que Wollet a perfectionnée : ſes roches ne pourroient être mieux traitées, ſon feuillé, ſes troncs d'arbres ſont très-pittoreſques. Il ſe ſervoit d'une forte échoppe pour graver les arbres, les terraſſes & tout ce qui demande un travail brut. On peut trouver que, dans ces objets, les tailles ſont trop larges & trop nourries pour s'accorder avec le travail des figures dont ſes payſages ſont accompagnés : ce défaut a été outré par ſes imitateurs. Il s'eſt attaché dans les dernières années de ſa vie à la gravure de l'hiſtoire, & a toujours eu dans ſa manœuvre un caractère qui lui étoit particulier, dont il faut ſentir le mérite, mais qu'on ne doit pas adopter ſans réflexion. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GRAVURE (ſubſt. fém.) Par-tout on éprouve, on reſſent chaque jour les avantages de la *gravure;* dans tous les pays où les arts ſont même foiblement cultivés, elle reçoit les hommages qui lui ſont dûs, & les peuples qui accueillent le plus foiblement l'art de peindre, ſont obligés d'avoir quelquefois recours à celui de graver.

Qu'il nous ſoit permis de rapporter ici les obſervations d'un homme de beaucoup de goût. Elles ſont le réſultat d'un examen critique & raiſonné des ouvrages des grands maîtres, & elles doivent être d'autant mieux accueillies que nous ne les devons pas à un graveur qui auroit pu ſe laiſſer ſéduire par les préjugés de ſa profeſſion ; mais à un amateur très-éclairé des beaux arts, & à un homme d'un profond ſavoir.

On peut aſſurer, dit-il, que de tous les arts d'imitation, il n'en eſt aucun, ſans en excepter même la peinture, qui ſoit d'une utilité plus générale que celui de la *gravure.* Dès ſes commencemens, on s'en eſt ſervi pour étendre les diverſes branches de nos connoiſſances ; c'eſt à cet art que nous devons les plus sûrs moyens de communiquer la repréſentation des objets viſibles ; c'eſt lui qui nous a diſpenſé d'avoir recours à ces deſcriptions embarraſſées, & preſque toujours fautives, dont on étoit obligé de ſe ſervir pour faire connoître ce que l'on peut aujourd'hui mettre ſous les yeux, & indiquer clairement, à l'aide d'une eſtampe accompagnée d'une courte explication.

Le moyen de multiplier les eſtampes leur donne un avantage inapréciable ſur les tableaux ; elles ont encore celui d'une plus longue durée, parce qu'on peu plus facilement les préſerver des injures du temps. Les meilleurs ouvrages des anciens peintres ſont pour la plupart peints à freſque ſur des murs, ou dépoſés dans de vaſtes fallons & des galeries inhabitées, que l'humidité pénètre, & que le temps détruit à la longue. Une eſtampe au contraire, quand elle eſt de quelque importance, ne paſſe que de loin en loin du porte-feuille d'un amateur dans celui d'un autre amateur : pour qu'elle s'y conſerve, le ſoin le plus léger ſuffit. Auſſi voyons-nous que tandis que les peintures de Raphaël ont preſque diſparu des plafonds humides & des toiles moiſies qui les retenoient, les eſtampes de ſon contemporain Marc-Antoine Raimondi, ſont encore d'une beauté ſingulière ; nous y retrouvons l'imitation la plus fidelle de ces belles compoſitions, qui ſans ces *gravures*, ſeraient entiérement perdues pour nous ; ou ſi nous en avions quelque connoiſſance vague, ce ne ſeroit que par les deſcriptions des écrivains contemporains, comme nous avons dans les écrivains de l'antiquité les deſcriptions inſuffiſantes de quelques tableaux de Zeuxis ou d'Apelle.

Il n'y a peut-être pas d'imitation de la nature qui intéreſſe plus généralement que les portraits. Quelle ſatisfaction les gens inſtruits n'éprouvent-ils pas à la vue de ces perſonnages, qui, par leurs talens ſupérieurs, leurs ſciences ou leurs vertus, ont mérité l'admiration & le reſpect des ſiècles à venir ? Et qui pourroit ſatisfaire le louable deſir de ſe procurer leurs portraits, ſans la facilité ſingulière qu'a la *gravure* de multiplier ſes différens ouvrages ? Tandis que le tableau original reſte au fond d'un appartement particulier, où il ne peut être vu que de quelques perſonnes, ſa traduction fidelle va par-tout offrir aux yeux du public les traits &, pour ainſi dire, le caractère de l'objet de ſes louanges & de ſon reſpect.

En Angleterre, où les tableaux originaux des anciens maîtres ſont extrêmement rares, ce n'eſt que par le moyen des eſtampes qu'on peut ſe former des idées vraies du mérite de leurs auteurs. Si ces fameux artiſtes ont eux-mêmes tenu le burin ou la pointe, ce qui eſt arrivé très-ſouvent, qui doutera de l'exactitude du jugement qu'on en peut porter par l'inſpection de leurs gravures ? on y retrouve en effet la fineſſe du deſſin, la beauté de l'ordonnance & l'expreſſion qui leur étoient ordinaires. La pureté des contours y eſt même ſouvent plus grande que dans leurs tableaux : quand un artiſte poſſede dans un dégré ſupérieur ces qualités principales, il peut arriver que ſes eſtampes obtiennent la préférence ſur ce qu'il a peint : telles ſont celles de Pietre Teſte, à qui il ne manquoit qu'un meilleur coloris pour être au rang des plus fameux peintres, & qui s'eſt fait, par ſes *gravures* à l'eau-forte, une réputation que ſes tableaux ne lui auroient jamais méritée.

On ne peut acquérir une véritable connoiſſance

noiſſance du ſtyle & de la manière des différens peintres, qu'en voyant ſouvent leurs ouvrages, & qu'en les rapprochant les uns des autres. S'il nous falloit juger du mérite de Raphaël d'après un ou deux de ſes tableaux ſeulement, nous ne ſerions peut-être pas tentés de joindre nos éloges à ceux dont cet homme célèbre jouit depuis trois ſiecles. Il n'y a pas de peintre qui n'ait fait des ouvrages inférieurs à ceux qu'il produiſoit ordinairement; il faut donc en conſulter pluſieurs avant de le juger. Mais où trouver une galerie de tableaux aſſez conſidérable pour nous en offrir pluſieurs de chacun des anciens maîtres? Deux ou trois tableaux ſuffiſent-ils pour connoître la fertilité du génie, la pureté du deſſin, la force d'expreſſion & cette inépuiſable variété de formes & d'ingénieuſes compoſitions, premières qualités d'un excellent peintre? Mais une collection d'eſtampes d'après ces mêmes artiſtes, nous ſuffira complettement, ſi nous la regardons avec des yeux attentifs. Si dans ces *gravures*, ſoit au burin, ſoit à l'eau-forte, nous retrouvons ces mêmes qualités ſupérieures, pourrons-nous douter des grands talens de l'auteur original? Cette même collection nous permettra de rapprocher diverſes compoſitions d'un même artiſte, de les comparer, de diſtinguer en quoi elles diffèrent, & de juger des commencemens, des progrès, de la ſupériorité & de la décadence de ſes talens. En examinant attentivement les eſtampes gravées d'après Raphaël, on voit dans celles de ſes premiers temps cette manière roide & gothique qui differe ſi peu de celle du Pérugin dont il fut l'élève: mais bientôt on reconnoît dans celles qui ſuivent, ce ſtyle ſublime & plein de graces qu'il adopta pour toujours.

C'eſt principalement, comme nous l'avons déjà dit, dans les eſtampes gravées par les peintres que l'on retrouve toute leur manière; c'eſt donc par elles que l'on peut plus certainement les connoître. Celles d'Albert Durer, de Rembrandt, de Salvator-Roſa ſont en quelque façon des contre-épreuves de leurs tableaux, qui, pour la plupart, ont perdu par le temps la fraîcheur de leur coloris: auſſi ſont-elles très-recherchées des amateurs, & quelques-unes même ont été payées auſſi cher que l'auroient été des tableaux originaux de ces mêmes artiſtes.

Indépendamment de la propriété de repréſenter exactement les chefs-d'œuvre de la peinture, les eſtampes ont encore, en qualité de productions originales, le mérite d'imiter la nature. La *gravure* ne s'eſt pas toujours aſſujettie à ne faire que des copies; elle a fait voir qu'elle pouvoit prétendre avec ſuccès à la gloire de l'invention; c'eſt même en cela qu'elle s'eſt fait le plus d'honneur. Albert-Durer, Goltzius & Rembrandt, en Allemagne & en Hollande; le Parmeſan, Della Bella en Italie; Callot & le Clerc, en France, ont gravé beaucoup d'eſtampes, dont les ſujets, entièrement de leur compoſition, ne ſont point faits d'après des tableaux, & ne cèdent à ceux-ci que par le coloris, ſeul avantage de la peinture ſur la *gravure*.

Ce que nous venons de dire peut nous indiquer la méthode que l'on pourroit ſuivre dans l'arrangement d'une collection d'eſtampes; arrangement qui ne laiſſe pas que d'avoir ſa difficulté. Toutes les fois que l'on regardera la *gravure* comme un art ſecondaire, comme un art qui en imite un autre, il faudra que les eſtampes faites d'après les tableaux ſoient claſſées ſuivant l'ordre & les noms des peintres: mais ſi on la conſidère comme un art original, qui peint la nature par des moyens qui lui ſont particuliers, alors on doit claſſer ſes productions ſuivant l'ordre & les noms des graveurs ſeulement.

La découverte de l'imprimerie dans le quinzième ſiècle, eſt ſans aucun doute, ce qui a le plus contribué à l'avancement général de toutes les connoiſſances. Avant elle la ſcience des ſiècles paſſés n'exiſtoit, pour ainſi dire, que dans les anciens manuſcrits à demi vermoulus; il en coûtoit trop à les faire copier pour qu'ils fuſſent multipliés, & d'ailleurs le propriétaire ne s'en deſſaiſiſſoit preſque jamais pour les communiquer, tant il y mettoit de valeur ou d'importance. Nous voyons dans l'hiſtoire quelques exemples des difficultés qu'on faiſoit pour confier un livre, & les précautions qu'on prenoit pour qu'il fût exactement rendu à celui qui l'avoit prêté. La découverte de l'imprimerie abbatit ces barrières, qui ſi long-temps avoient empêché la communication des lumières; les mœurs s'adoucirent, & la civiliſation qui, peu à peu, devint générale, fut une heureuſe preuve de l'utilité de cette découverte. Ce que l'imprimerie a fait pour les ſciences, la *gravure* l'a fait pour les arts; elle a rendu aux anciens peintres d'Italie, en conſervant & multipliant leurs ouvrages, le même ſervice que l'imprimerie a rendu au Taſſe, à Shakeſpear, au grand Corneille.

Le plus noble de tous les genres de *gravure*, celui qui exige le plus de talens, c'eſt ſans contredit le genre de l'hiſtoire. On ne peut y réuſſir ſans un goût excellent, ſans une grande habileté dans le deſſin, & ſans la plus heureuſe exécution. Un artiſte qui croiroit ſuppléer à ces qualités par un ſoin extrême & la plus grande netteté dans l'arrangement de ſes tailles, ne feroit qu'une *gravure* froide & inſipide, & tout en admirant ſa patience, les véritables connoiſſeurs ne pourroient s'empêcher d'avoir pitié de ſon peu de goût, & de regretter

un temps si maladroitement employé. C'est ce qui arrive quand on examine les estampes de Jérôme Wierix, & de quelques graveurs Allemands si précieux & si froids, & lorsqu'on les compare avec celles de Henri Goltzius & de Gérard Audran. Quelque soin que l'on prenne, quelque précieux que soit le travail, si on manque de sentiment & de génie, on ne sera jamais qu'un artiste médiocre. C'est ainsi qu'en poésie, avec tout le savoir possible, & la plus stricte observation des règles de la versification, un homme sans génie ne peut jamais être un Shakespéar, un Milton, un Voltaire.

Nous ne saurions trop appuyer sur ces observations dans un temps où le public, entraîné par un faux goût, semble ne demander autre chose dans la *gravure* qu'un travail très-soigné, & ne s'embarrasse plus du dessin, de l'effet & du véritable talent. Elles sont nécessaires aux jeunes graveurs pour les détourner d'une route aussi pernicieuse. Les succès inconcevables de quelques estampes modernes, qui n'ont d'autre mérite que d'être extrêmement terminées, pourroient les séduire; ce sera donc pour eux principalement que nous insisterons encore sur la grande différence qu'il y a entre une estampe très-soignée & une belle estampe savamment terminée. Dans la première, on ne trouve que cette exécution servile & purement méchanique qu'on peut acquérir avec le temps & la patience; l'arrangement des tailles & leur disposition y sont toujours les mêmes, quelque objet que le graveur ait voulu rendre : la seconde au contraire est d'un travail harmonieux, mais varié suivant les formes différentes & la nature des différens objets; le dessin y est large, l'effet en est vrai & bien dégradé, & le sentiment sur-tout y domine. Quelque habileté qu'ait un graveur, quelque facilité qu'il ait de manier le burin ou la pointe, il ne doit encore jamais oublier de conserver le style de l'auteur d'après lequel il grave, & de bien se garder de nous donner sa propre manière. Ainsi l'artiste qui voudroit s'éloigner de la manière servile du graveur Château, devroit éviter en même-temps la liberté blâmable de Dorigny, qui n'a pas craint de se livrer à sa manière particulière de dessiner, en gravant d'après Raphaël, au lieu de respecter & de suivre exactement celle d'un si grand peintre.

Les ouvrages de Gérard Audran me semblent les plus sûrs modèles à suivre pour les jeunes artistes qui se destinent à graver l'histoire. Cet homme célèbre réunissoit toutes les qualités que nous avons desirées dans un graveur de ce genre, & nous croyons pouvoir assurer sans craindre d'être contredit par les connoisseurs, qu'il est le plus habile & le premier de tous ceux qui se sont adonnés à ce genre.

On peut définir la *gravure*, un art qui, par le moyen du dessin, & à l'aide de traits faits & creusés sur des matières dures, imite les formes, les ombres & les lumières des objets visibles, & peut en multiplier les empreintes par le moyen de l'impression. Nous ne parlerons ici que de la *gravure* en cuivre & de la *gravure* en bois, & nous commencerons par la première.

On grave sur le cuivre à l'eau-forte, au burin, en couleur, en manière noire, &c. La différence des procédés qu'on employe sert à distinguer les manières de *gravures*, & c'est de ces différentes manières que nous entretiendrons nos lecteurs.

La *gravure* à l'eau-forte est ainsi nommée à cause de l'usage qu'elle fait de cette liqueur corrosive. Après avoir enduit un cuivre bien préparé d'une légère couche de vernis & l'avoir noirci à la fumée d'une torche, on y trace son sujet avec une pointe plus ou moins fine, qui enlève en même-temps le vernis par-tout où on la promène; puis on verse sur sa planche une quantité suffisante d'eau-forte qui mord & entame le cuivre aux endroits où la pointe l'a mis à découvert.

La *gravure* au burin est celle où l'on n'employe pas d'eau-forte, mais le burin seulement. On commence par tracer sur le cuivre les contours & les formes de son sujet avec un instrument fort acéré & très-coupant, que l'on nomme pointe-sèche; puis, à l'aide du burin, autre instrument d'acier très-coupant, & à quatre faces, on entame le cuivre, & on y trace des sillons plus ou moins larges, & plus ou moins profonds : ces sillons sont appellés tailles.

On réunit souvent ces deux manières de graver; c'est-à-dire, qu'ayant fait d'abord ce que nous avons appellé une eau-forte, on retouche au burin, & on donne par ce moyen plus d'accord & de moëlleux à sa *gravure*.

La *gravure* en manière noire, qui, comme l'a dit un artiste célèbre, M. Cochin, est ainsi désignée par son défaut capital, n'est guère cultivée avec succès qu'en Angleterre, où on l'appelle Mezzo tinto. Elle fut inventée par un certain Louis de Sieghen ou Sichen, Lieutenant-Colonel au service du prince de Hesse-Cassel. Son premier ouvrage, qu'il publia en 1643, fut le buste de la Landgravine Amélie-Elisabeth. Cet officier apprit son secret à Robert de Baviere, Prince Palatin du Rhin, Amiral d'Angleterre sous le règne de Charles I. Le Palatin communiqua la découverte de Sieghen à Waleran Vaillant, peintre Flamand, & le secret fut divulgué par l'indiscrétion de quelques ouvriers. Les Anglois ont porté ce genre au plus haut degré de perfection dont il soit capable.

Digitized by Google

Cette *gravure* diffère entièrement de celle au burin ou à l'eau-forte par ſes procédés & par ſes effets. Au lieu que dans ces deux manières on paſſe de la lumière aux ombres, donnant peu à peu de la couleur & de l'effet à ſa planche; dans la manière noire au contraire on paſſe des ombres aux lumières, & peu à peu on éclaircit ſa planche. Le cuivre d'une manière noire eſt tellement préparé que le fond y eſt totalement noir. On y trace ſon ſujet, & avec des inſtrumens propres à ce genre de *gravure*, on enlève peu à peu le fond, ſuivant les places & en proportion du plus ou du moins de lumière qu'on veut répandre ſur ſon eſtampe. Cette manière de graver eſt preſque toujours molle, & ne peut guère bien rendre que les chairs & les draperies, fût-elle même entre les mains d'un excellent artiſte.

Elle eſt en quelque façon la baſe d'une manière de graver en couleurs qui fut découverte vers l'année 1730 par Jacques le Blond; il en commença les eſſais en Angleterre, & vint enſuite en France, où il grava avec quelque ſuccès des portraits de grandeur naturelle. Il nous a donné une deſcription détaillée de ſa manœuvre que nous ferons connoître dans le dictionnaire de la pratique. On paroît avoir abandonné cette façon de graver qui avoit les défauts qu'on reproche à la manière noire, & dont l'exécution n'a jamais répondu à ce que l'auteur s'en promettoit.

Nous avons quelques eſtampes de J. Lutma qu'il intituloit du nom d'ouvrages au maillet, *opus mallei*; il paroît par le titre de ces eſtampes gravées en points, que l'auteur ſe ſervoit d'un petit marteau pour enfoncer dans le cuivre la pointe avec laquelle il gravoit; c'eſt ſans doute à cette manière que nous devons celle à l'imitation des deſſins au crayon ou à la ſanguine, qui fut portée à ſa perfection, il y a quelques années, par Demarteau l'aîné & ſon neveu. Pour accélérer le travail, lui donner plus de liberté & une touche plus large que ne faiſoit Lutma avec une ſeule pointe, on a imaginé des inſtrumens dont la face inférieure eſt hériſſée de pointes ſaillantes, plus ou moins diſtantes, plus ou moins fines: ces inſtrumens, qui font l'effet d'un faiſceau de pointes jointes enſemble, ſont de différentes formes; pluſieurs ſont diſpoſés en roulette, de ſorte qu'on peut les faire mouvoir & les rouler dans tous les ſens en appuyant ſur ſon cuivre, ce qui donne la facilité d'y tracer librement les hachures, & d'imiter parfaitement la grainure & le moëlleux d'un deſſin à la ſanguine. On ſe ſert ordinairement de l'eau-forte pour ébaucher, puis on retouche avec les mêmes inſtrumens pour donner l'accord & adoucir ſon travail.

On appelle *gravure* pointillée une manière de graver fort reſſemblante à celle de J. Lutma & de Demarteau; c'eſt un compoſé de points & de tailles, mais dans lequel les points dominent, & ſont employés ordinairement pour faire les chairs & les fonds; on peut ſe ſervir de l'eau-forte, ou ne s'en pas ſervir. Jean Boulanger, graveur François du ſiècle dernier, nous a laiſſé quelques eſtampes en ce genre, qui ſont aſſez bien faites, mais d'une touche froide & molle en général. Depuis quelques années cette manière de graver eſt devenue fort à la mode ſur-tout en Angleterre; elle y a été portée au plus haut point de perfection par le malheureux Wm Ryland, & ſur-tout par le célèbre F. Bartolozzi, artiſte Italien. Elle ne pouvoit manquer de plaire entre les mains de ce dernier, dont les talens en deſſin & en *gravure* ſont au-deſſus de tous éloges.

On s'eſt avisé dans ces dernières années de faire imprimer en couleurs les planches gravées dans cette manière. Le ſuccès de ces eſtampes, faites pour les demi-connoiſſeurs ſeulement, dépend de la vivacité des couleurs, de leur bon accord, & de l'intelligence réunie du graveur & de l'imprimeur, & de ce dernier ſur-tout. C'eſt l'imprimeur qui prépare ſes couleurs & les détrempe à l'huile; c'eſt lui qui les couche ſur les différentes parties de la planche, & qui enſuite les fait paſſer ſous ſa preſſe; mais en général ces eſtampes ſont d'un effet beaucoup plus foible que celles qui ſont imprimées à une ſeule teinte rouge ou brune; elles ſont preſque toujours médiocrement imprimées: enfin on y voit beaucoup moins le talent du graveur que ſi elles n'etoient pas ainſi colorées. Nous ne craignons pas d'ajouter que les couleurs s'effacent & s'évaporent avec le temps, & qu'il ne reſte, après quelques années, que des traces bien foibles de ces teintes colorées, qu'on peut bien appeller du nom d'enluminures.

On a auſſi imité, par la *gravure*, les deſſins au lavis. Il y a pluſieurs procédés différens pour réuſſir dans cette manière nouvelle; le plus uſité eſt de laver ſur le cuivre par un procédé particulier, avec l'eau-forte & le pinceau, comme on lave un deſſin ſur le papier avec du biſtre ou de l'encre de la chine. Les eſtampes gravées dans cette manière par un bon peintre ou un bon deſſinateur peuvent être regardées comme autant de deſſins originaux; car elles en ont toute la liberté, toute la touche, enfin tout le mérite. Telles ſont celles qu'a gravé J. B. Leprince, qui a porté cette découverte auſſi loin qu'elle pouvoit aller. On a quelquefois imité les deſſins au lavis par un travail pointillé infiniment précieux, & d'un extrême fini; mais cette imitation, étant en quelque façon ſervile, n'a été employée avec ſuccès que pour graver de l'architecture. Les cinq ordres

gravés en ce genre ſont infiniment d'honneur à M. Duruiſſeau.

De la *gravure* à l'imitation du lavis il n'y avoit qu'un pas à faire pour trouver celle à l'imitation des deſſins colorés à l'aquarelle; il s'agiſſoit ſimplement de multiplier les planches pour une même eſtampe, & de diſtribuer ſur chacune d'elles les couleurs deſtinées à en couvrir les différentes places. C'eſt ce qui a été fait avec ſuccès par MM. Janinet, Dubucourt & Deſcourtils, depuis dix à douze années ſeulement. Voici le procédé dont on ſe ſert: on a quatre ou cinq planches de cuivre d'égale grandeur, que l'on a grand ſoin de faire raccorder exactement les unes avec les autres par le moyen de pointes fixées ſur les marges en dehors de la *gravure*. Sur la première de ces planches on grave ſon ſujet de manière à trouver les formes principales, & on le termine aſſez pour qu'il puiſſe être imprimé dans une couleur foncée, ſoit de biſtre, ſoit d'encre de la chine médiocrement noire. L'épreuve de cette première planche fait à-peu-près l'effet d'un deſſin lavé auquel il ne manqueroit que les couleurs. Les autres cuivres ſont deſtinés à recevoir ces couleurs, & à les tranſmettre à l'épreuve par le moyen de l'impreſſion; ainſi la deuxième planche eſt deſtinée à recevoir les travaux qui doivent être imprimés en rouge. La troiſième planche le ſera aux travaux imprimés en bleu. La quatrième ſera pour l'impreſſion de couleur jaune. Le mêlange des couches de bleu & de jaune donnera le verd; le mêlange du rouge avec le jaune fera une teinte qui participera des deux, & ainſi des autres. La première planche, celle deſtinée au fond & au ſujet principal, étant imprimée en noir ou en biſtre, donnera les teintes griſes, noires ou biſtrées, & le fond du papier, laiſſé blanc, donnera les lumières pures. L'heureux accord de ces couleurs, leur mêlange harmonieux a quelquefois produit des eſtampes fort agréables; mais, abſtraction faite du talent en *gravure* & en deſſin, la grande difficulté de cette ſorte de *gravure* conſiſtant dans la juſteſſe des rentrées de chaque teinte, il faut convenir qu'à l'exception de quelques eſtampes gravées par les artiſtes que nous avons nommés, & par un petit nombre d'autres; la plupart de celles de ce genre ſont au-deſſous du médiocre. Nous ne diſſimulons pas que cela vient autant de la difficulté de les bien imprimer, que de celle de bien diſtribuer ſes teintes ſur ſes différens cuivres; car s'il faut que le graveur ait des connoiſſances relatives au coloris, il faut auſſi qu'il ſoit aidé par un imprimeur intelligent, & homme de goût. La réunion de ces qualités dans deux perſonnes d'un talent différent ne peut être commune; auſſi voyons-nous qu'il y a bien peu de vraiment belles eſtampes imprimées en couleurs. Quel ſeroit donc l'orgueil de la *gravure* ſi elle pouvoit, à tous ſes avantages, joindre encore ceux du coloris? Nous ſommes bien éloignés de décourager les graveurs des louables efforts qu'ils font pour y réuſſir; mais nous croyons que la *gravure* a fait aſſez pour ſa gloire & pour ſon utilité entre les mains des Audran, des Edelinck, des Drevets, ſans prétendre vainement aux effets brillans & hardis du pinceau, & à l'harmonie des couleurs.

La *gravure* en manière noire, celle à l'imitation du lavis, & celle en couleurs à l'aquarelle, ont toutes trois le même défaut par elles-mêmes, celui d'être de peu de durée, & de s'uſer promptement à l'impreſſion. On ne peut en tirer qu'un petit nombre de bonnes épreuves, à cauſe du peu de ſolidité des travaux faits ſur le cuivre. Comme ils n'en effleurent, pour ainſi dire, que la ſurface, ils ſont bientôt affoiblis par la main de l'imprimeur & par l'impreſſion ſur le papier. Il eſt vrai qu'on peut les retoucher facilement; mais les épreuves faites après les retouches ſont ordinairement inférieures aux premières. Les *gravures* au burin, ou à l'eau-forte retouchée au burin, n'ont pas ce défaut, par la raiſon oppoſée. On peut, quand le cuivre eſt de bonne qualité, tirer de celles-ci un grand nombre de bonnes épreuves; au reſte tous ces avantages & ces déſavantages ſont compenſés par le plus ou moins de temps qu'on met à graver dans une manière ou dans une autre; une *gravure* en manière noire ou au lavis n'exige pas le quart du temps qu'il faut employer pour une *gravure* au burin de pareille grandeur; c'eſt peut-être même cette célérité dans l'exécution & l'eſpérance de plaire & de ſéduire par les couleurs, qui ont engagé tant de jeunes élèves à s'adonner à la *gravure* à l'aquarelle; c'eſt à cela ſans doute que nous devons une infinité de médiocres eſtampes, qui n'ont fait aucun honneur à leurs auteurs.

La *gravure* en bois a été pratiquée avant la *gravure* en taille-douce. « L'opinion la plus » générale, dit M. Hubert eſt qu'elle tire ſon » origine des cartiers, ou faiſeurs de cartes à » jouer, nommés en Allemand *formſchneider*, » (tailleurs de formes ou de moule.) parce que » le méchaniſme en eſt à-peu-près le même » ſur-tout par rapport aux cartes allemandes. Il » réſulte des recherches de nos ſavans que les » cartes étoient en uſage en Allemagne dès » l'année 1299.

» L'impreſſion des images étoit anciennement » la même que celle des cartes. Après avoir » chargé de noir la planche de bois, ou le » moule, on y appliquoit une feuille de pa- » pier humecté enſuite on paſſoit pluſieurs » fois ſur cette feuille un frottoir de crin ou » de bande d'étoffe, & l'on frottoit ce papier

» ſur le moule. Cette opération faite, l'em-
» preinte de l'image paroiſſoit ſur le papier.
» Qu'on examine les anciennes *gravures* en
» bois, & les anciens livres d'images imprimés
» d'un côté, on découvrira aiſément cette opé-
» ration ſur le revers qui eſt liſſe, & quelque-
» fois maculé.

» Après avoir produit des images de Saints,
» on grava auſſi des ſujets d'hiſtoire, & on y
» ajouta, par les mêmes procédés, une ex-
» plication en bois. Ce ſont ces livres, qui,
» ſuivant l'opinion de pluſieurs ſavans, ont
» donné l'idée à Guttenberg d'inventer l'art
» typographique.

« Dès que l'imprimerie fut inventée, la *gra-*
» *vure* en bois fut employée à l'ornement des
» livres. Les noms de la plupart des graveurs
» qui ont travaillé dans cette partie ne nous
» ſont pas parvenus. On peut ranger parmi les
» anciens graveurs en bois Hans Sporer, Jorg
» Schapff, Jean de Paderborn, Johann Schnitzer,
» Sebald Gallendorfer: mais ceux qu'on peut
» nommer avec plus de certitude ſont Guil-
» laume Pleydenwurf & Michel Wolgemuth,
» le maître d'Albert-Durer. Cependant cet art
» ne fut entièrement perfectionné en Allemagne
» qu'au commencement du ſeizième ſiècle; ce
» fut à cet époque qu'Albert-Durer, Lucas
» Cranach, Albert Altdorfer, & un grand
» nombre d'autres donnèrent des *gravures* en
» bois, très-recherchées aujourd'hui par les
» curieux ».

Nous avons beaucoup d'eſtampes des anciens artiſtes dont les planches ſont en bois. Il exiſte encore à Paris, dans le cabinet d'un amateur, des planches en bois, gravées par Albert-Durer, qui ſont paſſablement conſervées, & dont on pourroit encore tirer des épreuves. L'âpreté des tailles de cette *gravure* l'a fait abandonner depuis long-temps par les ſavans artiſtes; elle n'eſt plus d'uſage que pour les vignettes, les fleurons & autres ornemens de la typographie.

On décrira les procédés de cette *gravure* dans le dictionnaire de pratique des arts. Nous nous contenterons de dire ici qu'on commence par deſſiner ſon ſujet à l'encre ſur la planche; puis avec des outils fort tranchans, on creuſe & on enlève le bois. Tout ce qui y reſte en creux doit former les lumières ſur l'eſtampe; on réſerve en ſaillie les traits & les hachures qui doivent former les mouvemens, les formes & les ombres. La *gravure* étant terminée, on la porte ſur une preſſe d'imprimerie en lettres, & les épreuves ſont tirées comme on tire les feuilles d'un livre. La *gravure* en bois a l'avantage de réſiſter à l'impreſſion beaucoup plus que la *gravure* en cuivre; celle-ci donne à peine quelques centaines de belles épreuves, tandis que l'autre en donne pluſieurs milliers preſque toutes d'une égale beauté; c'eſt peut-être une des raiſons qui, pour l'uſage général de la typographie, fait préférer la *gravure* en bois, quoi qu'elle ſoit moins agréable, à la *gravure* en cuivre qui plaît davantage à tous les yeux.

Nous avons quelques anciennes eſtampes gravées en bois, auxquelles on a donné le nom d'eſtampes en clair-obſcur. Elles ſont faites par le moyen de pluſieurs planches en bois imprimées ſucceſſivement ſur la même feuille; la première ne porte que les contours & les ombres; la ſeconde, les demi-teintes; la troiſième eſt réſervée pour les lumières: par ce moyen on imitoit les deſſins à la plume, à la pierre noire, au lavis, à l'encre rehauſſée de blanc ſur papier bleu ou gris; les Italiens ont appellé du nom de *chiaro ſcuro*, ce genre de *gravure*, que nous connoiſſons ſous le nom de camayeu. (*Article de M.* CHÉREAU, *extrait en grande partie du diſcours préliminaire du Dictionnaire Biographique des graveurs, écrit en anglois, par M.* STRUTT, *graveur.*

GRECS (*Artiſtes* GRECS.) Comme les *Grecs* ſont nos maîtres dans l'art, il eſt utile ſans doute de rechercher qu'elles étoient leurs idées ſur l'art. Cette recherche a été faite par un artiſte célèbre, & c'eſt lui que nous laiſſerons parler.

Les *Grecs* ſe rappelloient ſans ceſſe que les arts avoient été faits pour l'homme, que l'homme cherche à rapporter tout à lui-même, & que par conſéquent la figure humaine devoit être leur premier modèle. Ils s'appliquèrent donc principalement à cette partie de la nature; &, comme l'homme eſt lui-même un objet plus noble que ſes vêtemens, ils le repréſentèrent le plus ſouvent nud, excepté les femmes que la décence exige qu'on vêtiſſe.

Reconnoiſſant donc que l'homme eſt le chef-d'œuvre de la nature, par la belle harmonie de ſa conſtruction, & la belle proportion de ſes membres, ils s'appliquèrent ſurtout à étudier ces parties. Ils s'apperçurent auſſi que la force de l'homme réſulte de deux mouvemens principaux; ſavoir, celui de reployer ſes membres vers le corps qui eſt leur centre commun de gravité; & celui de les écarter de ce centre en les étendant; ce qui les engagea à étudier l'anatomie, & leur donna la première idée de la ſignification & de l'expreſſion.

Leurs mœurs & leurs uſages leur furent en cela d'un grand ſecours. En voyant les lutteurs dans l'arène, ils furent naturellement conduits à réfléchir ſur la cauſe de leurs divers mouvemens, & en y réfléchiſſant, ils la découvrirent.

Enfin, ils s'élevèrent par l'imagination juſqu'à la divinité, & cherchèrent dans l'homme les parties qui s'accordoient le mieux avec les idées qu'ils s'étoient formées de leurs Dieux

& c'eſt par cette route qu'ils parvinrent à faire un choix. Ils s'étudièrent à écarter de la nature divine toutes les parties qui marquent la foibleſſe de l'humanité. Ils formèrent à la vérité leurs Dieux d'après l'image de l'homme, parce que c'étoit la figure la plus noble & la plus parfaite qu'ils connuſſent; mais ils cherchèrent à les exempter des foibleſſes & des beſoins de l'humanité ; & c'eſt ainſi qu'ils parvinrent à la beauté.

Enſuite ils découvrirent par degrés un être mitoyen entre la nature divine & la nature de l'homme ; & c'eſt en réuniſſant ces deux idées qu'ils imaginèrent la figure de leurs héros.

L'art atteignit alors à ſon plus haut dégré de perfection ; car par ces deux natures différentes, la divine & l'humaine, ils trouvérent auſſi dans les formes & dans les attitudes toutes les expreſſions caractériſtiques du bon & du mauvais. D'après ces réflexions & ces combinaiſons, ils parvinrent à connoître les acceſſoires, tels que les draperies, les animaux, &c. Cependant ils n'eſtimèrent chacune de ces parties que ſuivant ſa valeur, auſſi long-temps que l'art fut exercé par de grands génies. Mais lorſqu'il fut dirigé par des ames étroites & vénales, & que ce ne furent plus les philoſophes, mais les riches & les rois qui en furent les juges, ils s'occupèrent peu à peu des petites parties, & des objets inférieurs de la nature, juſqu'à ce qu'enfin ils compoſèrent des chimères bizarres, dont l'exiſtence eſt impoſſible, ce qui produiſit les bambochades & le genre grotteſque. Depuis ce temps, l'art ne fut plus dirigé par le jugement, mais ſe trouva abandonné au hazard.

Ce goût d'œil général ſur l'art des *Grecs* peut ſuffire ici. Nous traiterons ailleurs cet objet avec plus d'étendue. (*Article extrait des Réflexions ſur la beauté & ſur le goût dans la peinture, par* MENGS).

GRÊLE (adj.) Cette figure eſt trop *grêle*, ce membre eſt *grêle*. On entend par ce mot, qui vient du latin *gracilis*, le vice voiſin de la bonne qualité qui s'exprime par le mot *ſvelte*.

C'eſt en effet en cherchant à être ſvelte & léger qu'on tombe dans le *grêle*, c'eſt-à-dire, dans la maigreur, qui eſt un défaut dans l'art comme dans la nature, à moins que l'artiſte ne ſoit conduit par ſon ſujet à repréſenter une nature dépourvue de l'embonpoint qui accompagne la ſanté.

Le *grêle* eſt ordinairement accompagné de roideur, parce que l'artiſte qui, voulant parvenir à la légèreté, ôte aux différentes parties plus qu'il ne devroit faire pour les rendre conformes à la nature élégante, perd ces lignes ondoyantes qui expriment le mouvement. Ainſi le gothique eſt ordinairement roide & *grêle*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GRIGNOTÉ (part.) GRIGNOTIS (ſubſt. maſc.) Ces mots ne ſont en uſage que dans l'art de la gravure. Ces travaux ſont agréablement *grignotés* ; le *grignotis* convient mieux pour rendre de vieillos maſures que des travaux plus fermes.

Des tailles courtes & tremblées, interrompues par des points de toutes les formes, & par tous les travaux capricieux que peut créer une pointe badine, conſtituent le *grignotis*. Il eſt propre à rendre les terraſſes, les vieux édifices, les chaumières, les pierres couvertes de mouſſe, les étoffes groſſières & velues, & en général les ſubſtances dont la ſurface offre une apparence de moleſſe. C'eſt la pointe qui s'acquitte avec le plus de ſuccès de ce travail libre & ragoûtant : cependant Corneille Wiſſcher, Bolſwert & même Albert-Durer ont ſu forcer le burin à *grignoter* certaines parties de leurs planches avec un goût exquis. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GRIMACE (ſubſt. fém.) Je regarde comme trop eſſentiel pour l'intérêt de l'art de recommander la ſimplicité d'expreſſion & de caractère dans les imitations de la nature, pour ne pas ſaiſir l'occaſion d'inſiſter ſur ce précepte, à l'occaſion d'un mot dont on aura d'autant plus de droit de ſe ſervir dans le langage des arts qu'ils s'éloigneront plus de la veritable perfection.

Artiſtes qui voulez plaire & toucher, perſuadez-vous bien que les figures peintes qui *grimacent* pour paroître avoir du caractère, des graces, ou pour montrer de l'expreſſion, ſont auſſi rebutantes aux yeux des ſpectateurs, que les hommes qui ſe montrent faux & qui mentent, même par exagération de ſentimens, ſont odieux aux ames franches & honnêtes.

Me direz-vous que la plupart des expreſſions que vous voulez étudier dans la ſociété ſont ou feintes, ou exagérées, que preſque tout ce qu'on y appelle grace, & ſouvent ſenſibilité, eſt affectation & *grimace* ? Ce ſont des lieux communs malheureuſement trop vrais : ce ſont de plus, il faut en convenir, des obſtacles aux progrès de vos arts. Il faut les connoître, &, ſans perdre le tems à vous en plaindre, mettre vos efforts à les ſurmonter.

Réfléchiſſez donc ſur ce ſujet plus ſouvent encore que vous n'obſervez. Pénétrez-vous des ſujets que vous traitez : ne vous dégoutez pas de la ſolitude ; deſcendez en vous-même pour y retrouver (ſi votre ame a conſervé ſa franchiſe) les graces naïves & les ſentimens vrais. Des intérêts, ſouvent mal-entendus, conduiſent les hommes à ſe tromper par des apparences quelquefois mal-adroites & par des exagérations

Digitized by Google

tolérées ; mais on ne fait pas autant de grace à ces défauts dans les imitations de la peinture que dans la société. Ils bleſſent & ſont condamnés, au moins lorſqu'on les peint ; ainſi votre propre intérêt doit vous attacher à la vérité à laquelle les arts d'imitation ſont ſoumis par leur nature. Etudiez les grands modèles plus ſouvent encore que la nature qui ſe préſente le plus ordinairement à vous.

Les grands modèles doivent leur gloire à cette vérité que les hommes reſpectent encore, lorſqu'ils s'en éloignent le plus.

Polyclète ſe fit un nom qui eſt célèbre encore, par la juſteſſe des proportions : Ageſandre, auteur du Laocoon, par la vérité d'une douleur noble & terrible. Homère eſt le modèle des poetes, parce qu'il eſt vrai & ſans *grimace*, comme les belles figures antiques. La Fontaine ſera celui des poëtes philoſophes, parce que ſa naïve beauté eſt exempte de toute affectation. Molière n'en a point, lorſqu'il peint, non-ſeulement les vices, mais les ridicules même ; lorſqu'il a *grimacé* pour captiver le peuple, il a été ſévèrement blâmé ; mais Raphaël, le Sueur, Pouſſin, ſans en excluire d'autres, n'ont jamais fait *grimacer* leurs figures.

L'expreſſion dont l'ame n'a qu'une idée vague, ſans la ſentir vivement, devient aiſément ſous le pinceau, une *grimace*, & la *grimace* laiſſe le ſpectateur froid ou le fait rire aux dépens du peintre.

Voyez un époux, une veuve, un héritier qui ſe croyent obligés de feindre une vive douleur, qu'ils ne trouvent ni dans leur cœur, ni dans leur imagination ; obſervez bien ces modèles (vous en trouverez, ſi vous vous donnez la peine d'en chercher) & vous ſentirez en quoi la *grimace* diffère de l'expreſſion vraie.

Il faut quelquefois fixer les yeux ſur les défauts, pour mieux ſentir les beautés, & regarder les affectations des hommes, pour avoir une plus juſte idée de leurs véritables affections. (*Article de M. WATELET.*)

GRIS (adj. pris quelquefois ſubſtantivement.) Ce tableau eſt *gris*, ce peintre donne dans le *gris*,

Quand le *gris* eſt la teinte dominante d'un tableau, l'ouvrage manque d'effet ; c'eſt un vice capital de couleur. Mais les tons *gris* peuvent être artiſtement oppoſés aux tons chauds, vigoureux, & contribuer ainſi par leur oppoſition à l'heureux effet du tableau.

GRISAILLE (ſubſt. fém.) Ce mot déſigne une eſpèce de peinture ; il exprime auſſi un défaut dans le coloris. Lorſqu'un tableau eſt d'une teinte griſe, lourde, & ſi uniforme, que les couleurs locales ne s'y diſtinguent pas bien, on dit alors, avec le ſentiment du mépris : *c'eſt une griſaille.*

La première acception de ce mot s'applique à deux ſortes de peintures.

1°. On dit d'une eſquiſſe faite d'une ſeule couleur griſe, avec du blanc & du noir : *il a fait ſon eſquiſſe ſeulement en griſaille ; le modèle du plafond de Mignard au Val-de-Grace, qui ſe voit à l'Académie de Peinture, eſt peint en griſaille.* Ce qui déſigne que les couleurs locales n'y ſont point indiquées, & que le ton eſt gris.

2°. Nous entendons auſſi par *griſaille* ce que les Italiens entendent par *chiaro ſcuro*, méthode employée ordinairement dans les friſes & dans les panneaux de ſoubaſſement des ordres d'architecture. On en voit de cette ſorte au Vatican, peints la plupart par Polidore de Caravage. Ce ſont des tableaux de couleur griſe, imitant imparfaitement les bas-reliefs de pierre ou de marbre. Je dis imparfaitement ; car les tableaux imitans les bas-reliefs ſont ſuſceptibles de tons variés, ſoit dans les clairs, ſoit dans les ombres ou dans les parties refletées ; au lieu que le tableau n'eſt que *griſaille* quand il eſt fait ſeulement avec le blanc & le noir. Nous ne faiſons de diſtinction entre les deux ſortes de *griſailles*, que parce que l'une s'employe pour des eſquiſſes, & l'autre dans des tableaux terminés de cette couleur. Toutes deux ſont des ouvrages nuls de coloris, où l'on n'a voulu exprimer que le clair & l'ombre, *chiaro ſcuro*, d'où il n'eſt réſulté qu'une teinte griſe ; car, encore une fois, ſi un artiſte tant ſoit peu habile avoit intention de rendre la pierre ou le marbre ; l'ouvrage alors devroit être plus recherché dans l'art de colorier, ce ne ſeroit plus une *griſaille* ; mais *un panneau peint d'un ton de marbre*, une ſtatue en couleur de pierre, &c.

Nous avons cru devoir inſiſter ſur la ſignification préciſe de ce mot *griſaille*, parce que pluſieurs écrivains s'en ſont ſervis indifféremment pour exprimer ce qui imite le bas-relief ou ce qui n'eſt qu'une peinture griſe. En même-temps nous penſons que c'eſt dans l'idée de feindre un bas-relief, en négligeant cependant tous les détails des teintes, qu'on a produit des *griſailles* ; & ſi, dans ce genre, on a fait des ouvrages précieux, ils l'ont été par la compoſition & le deſſin. (*Article de M. ROBIN.*)

GROTTESQUE (adj.) Une figure *groteſque*, c'eſt-à-dire une figure d'une proportion ou d'une conſtruction vicieuſe & ridicule. Callot ſe plaiſoit à faire des figures *groteſques*.

GROTTESQUES (ſubſt. maſc.) Ce mot ne s'emploie qu'au pluriel. On appelle *groteſques* en peinture, des ornemens qu'on nomme auſſi *arabeſques*.

L'étymologie du mot *grotteſques* eſt aujourd'hui ſi peu relative au ſens qu'on lui donne le plus ordinairement, qu'il eſt bon de la rappeller.

Des élèves de Raphaël, dit-on, découvrirent, dans des *grottes* antiques, des ornemens de ſtuc ou de peinture, d'après leſquels leur maître en compoſa du même genre qui furent appellés *grotteſques*, relativement aux lieux où l'on en avoit trouvé des modèles. Il eſt aſſez vraiſemblable que l'abus qu'on a fait de ces ornemens, ſuſceptibles d'une infinité de formes chimériques, y a introduit des figures ridicules, & qu'alors, on a appellé des *grotteſques* les figures que la nature même avoit douées de difformités riſibles, qu'on imitoit. L'étymologie s'eſt oubliée d'autant plus facilement, qu'elle n'avoit point de rapport au caractère de ces ſortes de figures; mais le mot adopté dans le dernier ſens dont je viens de parler, a dû influer ſur la corruption du genre, & ce nom de *grotteſques*, parvenu à ſignifier dans la langue générale, des objets & des figures ridicules, aura fait penſer aux artiſtes peu inſtruits & peu réfléchis, qu'ils ne pouvoient jamais rendre trop ridicules les objets & les figures dont ils égayoient leurs ornemens; mais du ridicule au bas, & à plus forte raiſon, du bas au dégoûtant, il y a peu de chemin à faire.

On doit concevoir que lorſque les ornemens dont je parle ont été le plus en vogue, on les aura ſouvent compoſés d'après les délires de l'imagination livrée à ſes caprices, & d'après les extravagances du mauvais goût.

Ce qui a dû ajouter vraiſemblablement à cette corruption, c'eſt que les artiſtes diſtingués ſe croyent autoriſés à regarder comme au-deſſous d'eux de peindre ces ſortes d'ornemens, qui ont été abandonnés le plus ſouvent à des artiſtes dont les talens étoient ſubordonnés.

Raphaël cependant ne les dédaignoit pas, & j'obſerverai à cette occaſion que, dans les arts libéraux, les petits genres ne peuvent ſe ſoutenir qu'autant que les grands artiſtes daignent s'en occuper quelquefois; & ils le doivent, quand ce ne ſeroit que pour ſoutenir les droits du génie & du bon goût, dont ils ſont dépoſitaires & défenſeurs. C'eſt, je le répète, du ſort des grands genres que dépend dans les arts libéraux, le ſort des petits, comme, parmi nous, c'eſt des mœurs des grands que dépendent principalement les mœurs d'une nation. La protection marquée & les encouragemens bien dirigés doivent être prodigués aux premiers genres, dans les beaux-arts, comme aux premières vertus: mais il eſt bon que ceux qui pratiquent les genres nobles avec ſuccès, ne ſe croyent pas trop au-deſſus des genres moins importans, pour ne pas s'en occuper quelquefois.

C'eſt par cette raiſon entr'autres, que j'exhorte en pluſieurs endroits de cet ouvrage, les peintres d'hiſtoire à traiter, quand l'occaſion ſe préſente, tous les genres. Les artiſtes célèbres n'ont regardé comme au-deſſous de leurs talens, rien de ce qu'embraſſoit leur art; ils faiſoient plus, puiſqu'un aſſez grand nombre d'entr'eux exerçoit les arts que j'appellerai limitrophes de la peinture; je veux dire la ſculpture, l'architecture, la ciſelure & la gravure dans toutes leurs parties. (*Article de M. WATELET.*)

GROTTESQUES: on donne ce nom à des ornemens bizarres dont les Romains, dans le temps de leur luxe, ornoient les plafonds, les planchers, les friſes, & même les panneaux de leurs petits appartemens. Le mot *grotteſques* exprime à-peu-près le même genre dans l'art que celui *arabeſque*. Tous deux déſignent des ornemens légers, gais & chimériques. On les a employés probablement pour imiter la broderie.

Le mot *grotteſque* rend, par rapport à l'art, la même idée qu'il donne d'une certaine eſpèce de penſées. Et comme une penſée *grotteſque* eſt ordinairement piquante & deſtituée de raiſon, de même les *grotteſques*, ſoit en peinture, ſoit en bas-relief, nous offrent des objets contre nature, qui cependant récréent l'œil un moment; mais auxquels un être ſenſé ne peut s'arrêter long-temps

Comment en effet eſtimer un genre capricieux qui nous expoſe des animaux ou des hommes, dont le modèle n'exiſte pas dans la nature? On les fait ſortir d'une branche très-déliée, ſouvent d'un brin d'herbe; ils ſont tantôt ſurmontés de meubles, d'attributs de chaſſe ou de muſique, & tantôt d'une caſcade; tout cela mélangé de maſcarons de métal ou de marbre, de fleurs, de fruits, d'étoffes, &c. Le jugement peut-il ſe fixer ſur un genre qui réunit tout ce que l'imagination la plus fantaſque peut nous préſenter, & encore dans une diſpoſition toujours déſavouée par la raiſon, puiſqu'elle eſt oppoſée à l'ordre des poſſibles?

On doit croire qu'un goût bien bizarre a pu ſeul inventer les *grotteſques*. Raphaël les a trouvés dans des fragmens d'habitations antiques, & les a placés aux loges du vatican; c'étoient des galleries ſervant de promenoirs, & de paſſages pour les appartemens de ce palais des Papes, où il avoit beaucoup de petits corps d'architecture à remplir de ſes peintures.

Il auroit été peu porté ſans doute à placer les *grotteſques* dans un ſallon d'un genre noble & deſtiné à des uſages importans, tels qu'étoient les ſalles de ce même palais.

De nos jours, on multiplie les *grotteſques* dans les endroits les plus graves; leurs figures bizarres décorent les ſallons des Prélats, des Magiſtrats,

Magiſtrats; & ils ornent les bibliothèques & les lieux où les Princes tiennent leurs conſeils. Il devroient en être exclus; ils pourroient ſeulement être employés pour les bains, les cabinets de plaiſirs, & tous les petits *caſins* qui entourent nos grandes villes.

L'emploi des *groteſques* en peinture eſt encore plus bizarre qu'en ſculpture; de cette dernière manière, ils tiennent des ornemens propres à l'architecture : mais il faut bien diſtinguer ce qu'on appelle ornemens d'avec les *groteſques* ou arabeſques.

Les ornemens ont été inventés par les auteurs des règles, par les diſpenſateurs du grand goût, par les Grecs enfin, qui les ont liés à toutes les parties de l'architecture. Ils ſont d'un tel choix de formes, ſi mâles & ſi nobles, & employés avec une ſi ſage diſtribution, qu'ils ſont devenus d'une néceſſité indiſpenſable dans la décoration; au lieu qu'on ne voit nuls veſtiges des *groteſques* dans ce qui nous reſte de ces maître de l'art. Les ſeuls Romains, lorſque leur goût commença à ſe dégrader, lorſque leur richeſſe exceſſive, leur luxe, & l'uſage immodéré des arts leur eurent rendu néceſſaire le *nouveau* & l'*extraordinaire*, les Romains, dis-je, inventèrent alors les *groteſques*. Les ſorties de Vitruve contre cette innovation indiquent leur époque.

Si l'on objecte que les formes des plus beaux ornemens, adoptés par l'architecture, contrediſent ſouvent ce que nous montre la nature, & qu'elles doivent auſſi paroître bizarres, comparées à ſes ſages productions, nous répondrons qu'indépendamment de l'exagération ridicule des formes des *groteſques*, de l'incohérence des objets qu'ils raſſemblent, la couleur accroît encore l'excès de leur invraiſemblance. Au lieu que les ornemens adaptés à l'architecture, étant comme elle de pierre, de marbre ou de métal, en deviennent une partie inſéparable, & forment avec elle une liaiſon douce, un acceſſoire précieux qui accompagne, & enrichit ſans abſorber, & plaît à l'œil ſans trop l'occuper ni le diſtraire des maſſes; délicieux & ſage attribut auquel le clinquant des *groteſques* ne peut être comparé, ſur-tout quand ils ſont colorés.

Dans ce ſiècle où l'on prodigue les *groteſques* ſans choix & ſans diſcrétion, on pourra trouver extraordinaire ce que je viens de dire ſur leur emploi, dans le ſeul article de cet ouvrage où je pouvois encore en parler : mais on n'a qu'à lire le paſſage de Vitruve que je rapporte ici en entier; on verra que mon opinion ſur les *groteſques* ou arabeſques n'eſt ni unique ni nouvelle, & que c'étoit celle d'un Romain, qui écrivoit dans le beau ſiècle d'Auguſte, & à qui jamais on n'a conteſté le bon goût.

« Cependant par je ne ſais quel caprice, » dit-il, on ne ſuit plus cette règle que les » anciens s'étoient preſcrite de prendre toujours pour modèles de leurs peintures les » choſes comme elles ſont dans la vérité; car » on ne peint à préſent ſur les murailles que » des monſtres extravagans, au lieu de choſes » véritables & régulières. On met pour colonnes des roſeaux qui ſoutiennent un entortillement de tiges, de plantes cannelées » avec leurs feuillages refendus & tournés en » manière de volutes. On fait des chandeliers (1) qui portent de petits châteaux, deſquels, comme ſi c'étoient des racines, il » s'élève quantité de branches délicates ſur » leſquelles des figures ſont aſſiſes : en d'autres » endroits, ces branches aboutiſſent à des » fleurs, dont on fait ſortir des demi-figures, » les unes avec des viſages d'homme, les » autres avec des têtes d'animaux. Ce ſont » des choſes qui ne ſont point, & qui ne peuvent être, comme elles n'ont jamais été; » tellement que les nouvelles fantaiſies prévalent, de ſorte qu'il ne ſe trouve preſque » perſonne qui ſoit capable de découvrir ce » qu'il y a de bon dans les arts & qui en » puiſſe juger. Car, quelle apparence y a-t-il » que des roſeaux ſoutiennent un toît, qu'un » chandelier porte des châteaux, & que les » foibles branches qui ſortent du faîte de ces » châteaux portent des figures qui y ſont » comme à cheval; enfin que de leurs racines, » de leurs tiges & de leurs fleurs, il puiſſe » naître des moitiés de figures? Cependant perſonne ne reprend ces impertinences; mais » on s'y plaît, ſans prendre garde ſi ce ſont » des choſes qui ſoient poſſibles ou non : tant » les eſprits ſont peu capables de connoître ce » qui mérite l'approbation dans les ouvrages.

» Pour moi, je crois que l'on ne doit point » eſtimer la peinture ſi elle ne repréſente la » vérité, & que ce n'eſt pas aſſez que les » choſes ſoient bien peintes, mais qu'il faut » auſſi que le deſſin (2) ſoit raiſonnable, & » qu'il n'y ait rien qui choque le bon ſens ». (*Vitruve, trad. de Perrault, liv. VII, chap. 5.*)

Si l'idée que donne Vitruve des *groteſques* dégrade ce genre dans l'opinion de quelques gens de goût, ils ſeront ſans doute d'avis qu'un artiſte qui ſe deſtine à peindre l'hiſtoire doit très-peu s'en occuper. Tous les objets de la nature doivent bien être celui de ſes continuelles recherches & de ſes plus délicieuſes

(1) Le mot *candelabre*, en uſage depuis Perrault, rend mieux le *candelabrum* des Latins que notre *chandelier*.

(2) C'eſt le mot *argumentatio* que Perrault a rendu ici par *deſſin*. Il auroit été plus clairement interprété par le mot *compoſition* ou *ſujet*.

occupations. Mais, en employant le réſultat à les aſſembler d'une manière ſi peu vraiſemblable, il me ſemble avilir ſes études, & dénaturer leur but. J'ajoute que Raphaël chargeoit probablement quelqu'élève, à main légère & adroite, des *groteſques* des loges du Vatican (1), & qu'il a pu ſeulement s'occuper à tracer quelques-uns des beaux camées qui s'y voyent, travail dans lequel il étoit ſi bien ſecondé par les talens de Polidore de Caravage. (*Article de M.* ROBIN.)

Les GROTTESQUES ont donné lieu à une opinion de Winckelmann qui méritoit d'être diſcutée. Auſſi l'a-t-elle été par un habile artiſte, M. Falconet.

Parmi les peintures tirées des fouilles d'Herculanum, quelques-unes compoſées de bandes longues & étroites offrent différentes ſéparations, dans leſquelles ſont repréſentées de petites figures traitées à la manière égyptienne. Entre ces ſéparations remplies de figures, & ſur la bordure de ces tableaux, on a pratiqué des ornemens dont le goût & la forme ſont très-baroques.

Voilà bien les *groteſques* qui étoient à la mode du temps de Vitruve, & dont le goût duroit encore, lorſqu'Herculanum fut englouti ſous les cendres.

Winckelmann, dans ſa dernière édition de *l'hiſtoire de l'art*, a cru que cette obſervation lui fourniſſoit le ſens d'un paſſage obſcur de Pétrone. Ce romancier ſatyrique, après s'être plaint de la décadence des lettres, ajoute : *Pictura quoque non alium exitum fecit, poſtquam Ægyptiorum audacia tam magnæ artis compendiariam invenit.* Si l'on n'y eût pas voulu entendre fineſſe, il étoit aiſé de traduire cette phraſe, en ſuppléant, à l'adjectif *compendiariam*, le ſubſtantif ſous-entendu *viam*; ellipſe familière à la langue grecque, & qui l'étoit devenue à la langue latine, depuis que les Romains avoient fait paſſer les helléniſmes dans leur langue. « La peinture, dit Pétrone, arriva » de même à ſa décadence, quand l'audace des » Egyptiens eut trouvé le moyen de réduire » un ſi bel art en abrégé ».

Winckelmann a cru que ces compartimens dont nous venons de parler, cette ſorte de peinture égyptienne, ornée de figures, & compoſée d'idées les plus bizarres, étoit ce que Pétrone appelle *l'abrégé de l'art*. « Il lui a ſans doute » donné ce nom, dit-il, parce que ce genre » étoit une imitation des Egyptiens qui déco- » roient leurs édifices de pareils ornemens. La » haute Egypte offre encore aujourd'hui des » palais & des temples qui repoſent ſur des » colonnes d'une grandeur énorme. Les co- » lonnes, ainſi que les murailles & les pla- » fonds de ces édifices ſont entièrement incruſ- » tés d'héiroglyphes, & couverts enſuite de cou- » ches de peinture. C'eſt à ce fracas de lignes » & d'images que Pétrone compare les ornemens » remplis d'une multitude de petites figures inſi- » pides, qui étoient alors le principal objet de » la peinture. On aura donné le nom de *com-* » *pendiaria* à ce genre, à cauſe de la multi- » plicité & de la diverſité des choſes entaſſées » dans un eſpace reſſerré & réduites en *abrégé* ».

Mais la *multiplicité* n'exclud-elle pas l'idée *d'abrégé*? N'eſt-ce pas une interprétation un peu forcée que d'expliquer une grande diverſité de choſes entaſſées par le mot *abrégé*? Ne ſeroit-il pas plus vrai de dire qu'un abréviateur élague, retranche, & n'entaſſe pas?

D'ailleurs un paſſage où Pline ſe ſert de la même expreſſion que Pétrone, nous fait bien voir qu'elle n'indique pas des moyens de compoſition, mais d'exécution. Il nous repréſente Nicomaque comme un peintre d'une exécution rapide; *nec fuit alius in eâ arte velocior*; il ajoute que Philoxene, ſon diſciple, imita la promptitude de ſon maître & qu'il imagina des moyens *abréges* de peindre, qui dans la ſuite ont été rendus encore plus expéditifs; *breviores etiamnum quaſdam picturæ vias & compendiarias invenit.* (Plin. hiſt. nat. l. 35. c. 10.) On voit que Philoxene devint encore plus expéditif que ſon maître, en peignant cependant le même genre, c'eſt-à-dire, celui que nous appellons hiſtoire, & qu'il ne peut s'agir ici de l'invention des *groteſques*. Il ne s'en agit donc pas non plus dans le paſſage de Pétrone, qui enploye les mêmes termes que Pline.

Ce qui eſt ſingulier c'eſt que Winckelmann, qui s'eſt égaré lui même, & qui, par la confiance qu'il mérite quand il parle des arts antiques, a entraîné dans l'erreur un très-ſavant éditeur de Pline, avoit trouvé la véritable interprétation du paſſage de Pétrone, & l'avoit ſolidement établie dans ſa première édition de l'*hiſtoire de l'art*.

» L'éxamen d'un bas-relief de la villa Albani, » dit M. Falconet, eſt pour Winckelmann un » coup de lumière qui le conduit rapidement » à développer un ſens que, juſqu'à lui, per- » ſonne encore n'avoit apperçu. Il voit, dans » les ouvages égyptiens, un ſtyle petit, reſſer- » ré, plat, & qui devoit être d'une exécution » abregée, parce qu'il étoit produit ſans étude » & par la ſeule routine; dans le nud, les par- » ties d'expreſſions rondes & d'un deſſin à peine » indiqué; les os, les muſcles, les veines foible- » ment exprimés ou totalement oubliés : puis » ailleurs, il obſerve que, ſous le règne de » Ptolémée Phyſcon, preſque tous les artiſtes » ſe retirèrent d'Egypte & ſe réfugièrent dans

(1) Cet élève fut Jean da Udine, habile à peindre les oiſeaux, les quadrupèdes, les fleurs & les fruits. *Note de l'Editeur.*

Digitized by Google

» la Grèce : ce fut alors que le ſtyle égyp-
» tien corrompit l'art en Grèce & en Italie,
» ce qui devint plus ou moins général. Voi-
» là ce qui acheve d'expliquer le paſſage diffi-
» cile de Pétrone & de juſtifier ſa plainte. Ce-
» pendant Winkelmann a jugé à propos de chan-
» ger d'avis dans la ſuite... Mais il donne
» encore un coup d'œil de complaiſance ſur
» ſon ancienne interprétation. *Il a pu arriver*,
» dit-il, *que les artiſtes de ces temps s'efforcérent d'imiter l'ancien ſtyle, dont les contours peu ondoyans s'approchent de la manière égyptienne. C'étoit ma première conjecture que j'appliquois à l'art en général*».

Cette conjecture mérite ſeule d'être adoptée. Lui-même nous apprend que les artiſtes de l'Egypte étoient roides dans les contours & dans les attitudes; qu'ils connoiſſoient à peine de l'anatomie ce qu'on pourroit en démontrer ſur la nature vivante; que leur art de draper ſe bornoit à indiquer de petits plis paralleles; qu'ils négligeoient de rendre les affections de l'ame; qu'ils travailloient de pratique, parce que les loix ayant reglé les formes, les proportions & tous les procédés de l'art, rendoient inutile l'étude de la nature : il nous apprend que les artiſtes egyptiens-grecs d'Alexandrie conſervérent en grande partie cette maniere : quand, ſous le régne de Ptolémée Phyſcon, ils ſe réfugiérent dans la Grèce, on peut croire qu'ils y trouvérent des imitateurs, & pluſieurs monumens, faits en Grèce & en Italie, dans la manière des Egyptiens, prouvent qu'ils en eurent en effet. La mode vint auſſi, comme il eſt également prouvé par des monumens, d'imiter les ouvrages faits en grèce dans l'enfance de l'art, & qui avoient un grand rapport avec ceux de l'Egypte, & ces pratiques *abrégées* qui ſuppoſoient peu de recherches & peu d'études, amenérent la décadence de l'art. Tous ces faits expliquent le paſſage de Pétrone, lui ôtent ſon obſcurité, & confirment que ces expreſſions, *compendiaria artis*, *compendiarias vias picturæ* ne doivent pas s'entendre des *groteſques*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GROUPPE (ſubſt. maſc.) ſignifie en peinture l'aſſemblage de pluſieurs objets, qui ſont tellement rapprochés ou unis, que l'œil les embraſſe à la fois. Les avantages qui réſultent de cette union dans les ouvrages de peinture tiennent, à ce que je crois, d'une part, au principe de l'unité, qui dans tous les arts eſt la ſource des vraies beautés; d'une autre, ils ont rapport à l'*harmonie*, qui eſt la correſpondance & la convenance générale des parties d'un tout, comme on le verra au mot HARMONIE.

Développons la premiere de ces idées. Si nos yeux n'étoient pas aſſervis à la néceſſité de raſſembler leur rayons viſuels à-peu-près dans un même point pour appercevoir nettement un objet; ſi au contraire, indépendans l'un de l'autre, il pouvoient s'occuper également de pluſieurs objets ſeparés les uns des autres; ſi leurs perceptions rapportées au terme qui fait la liaiſon de notre partie intellectuelle avec nos reſſorts matériels, pouvoient ſans ſe nuire, exciter à la fois différentes idées; vraiſemblablement le principe d'unité ſeroit ſujet à conteſtation ou n'exiſteraît pas, & l'uſage de groupper ſeroit moins autoriſé. Mais la néceſſité où nous ſommes de n'appercevoir, de ne ſentir, de ne penſer qu'un ſeul objet à la fois, nous oblige d'établir ce principe d'unité auquel nous ſommes aſtreints; & c'eſt pour s'y conformer que l'artiſte qui traite un ſujet, raſſemble le plus qu'il lui eſt poſſible, les objets dont il ſouhaite que le ſpectateur s'occupe & jouiſſe. L'uſage de former des *grouppes* eſt donc pris dans la nature, quoiqu'il ſe rencontre peut-être rarement que, dans l'action réelle que le peintre choiſit pour ſujet de ſon tableau, les objets aient été raſſemblés & unis préciſément comme il a intérêt de les unir & de les raſſembler. Mais en juſtifiant aux artiſtes une forme de compoſition dont la plupart ne ſe ſont peut-être pas rendu un compte bien exact, je leur obſerverai que l'on a abuſé, & que l'on abuſe encore de l'uſage où l'on eſt de *groupper*, & que les conventions auxquelles on ſemble avoir ſoumis cette partie de la compoſition, peuvent entraîner une école entière à des défauts eſſentiels.

C'eſt principalement dans le genre héroïque de la peinture qu'il eſt eſſentiel d'approfondir de quelle conſidération l'uſage de *groupper* doit être pour les artiſtes. Dans un tableau d'hiſtoire, le but principal du peintre eſt de fixer les yeux du ſpectateur ſur l'objet le plus intéreſſant de la ſcène. Deux moyens principaux s'offrent pour cela; l'*effet* & l'*expreſſion*: il eſt maître de l'un, il n'a aucun droit ſur l'autre.

L'*expreſſion* eſt indépendante de l'artiſte, puiſque la nature, d'une juſteſſe invariable dans ſes mouvemens, ne laiſſe rien au choix du peintre, & qu'il s'égare dès qu'il la perd de vue.

L'*effet* eſt ſubordonné à l'artiſte, parce que cette partie, qui dépend de pluſieurs ſuppoſitions arbitraires, lui permet de diſpoſer le lieu de la ſcène, les objets qui le conſtituent & la lumière, de la manière la plus favorable à ſon projet. C'eſt en conſéquence de cette liberté, qu'il forme des eſpeces de diviſions dans ſon ſujet, & que celle de ces diviſions qui doit renfermer ſon objet principal eſt le but le plus intéreſſant de ſes réflexions & de ſon travail.

En conſéquence, il dirige vers ce point ſa

lumière la plus brillante ; ſi l'objet principal eſt ſeul & iſolé, cette lumière pourra s'y diſtinguer par quelques touches éclatantes, mais elle n'attirera pas l'œil par ſa maſſe ; il faut donc s'il eſt poſſible, reproduire cette lumière, l'étendre autour de l'objet principal, enfin former un *grouppe* de lumières qui ſe lient, qui s'uniſſent, & dont la maſſe étendue frappe l'œil du ſpectateur & le retienne.

Cette ſorte de *grouppe* qui tient à la partie de l'harmonie, eſt celle qui riſque le moins de s'éloigner de la nature ; elle eſt d'une reſſource infinie pour ceux qui ſavent l'employer ; c'eſt une ſorte de magie d'autant plus puiſſante, que ſes preſtiges ſont cachés ſous les apparences les plus naturelles ; c'eſt enfin, j'oſe le dire, un des moyens les plus efficaces que puiſſe employer l'art de la peinture.

La ſeconde eſpèce de *grouppe* eſt celle qui conſiſte dans l'aſſemblage de pluſieurs figures, dont l'union eſt l'effet d'une compoſition réfléchie ; la nature offre des exemples de ces aſſemblages, mais ils ne ſont pas toujours aſſez heureux pour que l'artiſte les adopte tels que le haſard les raſſemble : il ſe croit autoriſé, s'il les copie, à y faire quelques changemens dont il eſpère plus de grace dans la forme générale du *grouppe* ; il lui arrive alors de conſidérer un *grouppe* de pluſieurs figures, comme un ſeul corps dont il veut que les différentes parties contraſtent, dans lequel il évite avec ſoin (heureux ſi ce n'eſt point avec affectation) la moindre conformité de poſition dans les membres ; où il cherche enfin, à quelque prix que ce ſoit, une forme pyramidale, qu'il croit, ſur la foi du préjugé, faite pour plaire préférablement à d'autres.

Il eſt aiſé de ſentir combien cette eſpèce de méchaniſme s'éloigne de la nature ; il eſt aiſé de voir quelle porte on ouvre par-là au préjugé à la mode, & à ces eſpèces d'imitations de manière qui circulant d'atelier en atelier, attaquent l'art dans ſes principes, & qui parviendroient à l'aſſervir, ſi le génie par ſon indépendance, ne rompoit ces indignes chaînes.

Je ne prétends pas cependant qu'on doive ſe refuſer à *grouppper* les figures principales d'un ſujet, lorſque ce ſujet le comporte. Je ne dis pas même qu'en grouppant pluſieurs figures, on ne doive éviter certaines rencontres déſagréables ou trop uniformes ; mais qu'il y a loin d'un choix ſage & réſervé que j'approuve, d'un art modéré qui ſe cache ſi bien qu'on le prend pour la nature même, à de oppoſitions recherchées & à des contraſtes affectés, par le moyen deſquels les figures d'un *grouppe* reſſemblent à une troupe de danſeurs, dont les pas, les attitudes, les mouvemens ſont combinés & écrits !

Quelques auteurs ont établi des regles ſur la quantité de *grouppes* qu'on doit admettre dans la compoſition ; je n'engagerai jamais les artiſtes à adopter ni à former des ſyſtêmes de compoſitions de cette eſpèce. (*Article de M. WATELET.*)

PRINCIPES *claſſiques des* GROUPPES. La véritable doctrine des *grouppes* réſulte de l'obſervation de la *nature*, des loix du *clair-obſcur*, de l'*unité d'intérêt* qui doit régner dans une compoſition.

On obſerve dans la *nature*, comme le remarque Félibien d'après Léonard de Vinci, que ſi pluſieurs perſonnes ſe trouvent enſemble, elles s'attroupent ſéparément ſelon la conformité des âges, des conditions, & des inclinations naturelles qu'elles ont les unes pour les autres : ainſi une grande compagnie ſe diviſe en pluſieurs autres, & ce ſont ces diviſions que les peintres appellent *grouppes*. Si dans l'aſſemblée il ſurvient un évenement conſidérable, les *grouppes* ſe forment ſuivant les affections des différentes perſonnes qui la compoſent, & ſuivant l'intérêt plus puiſſant ou plus modéré qu'elles prennent à cette événement. Alors la nature forme elle même un tableau, & ce tableau obſervé par l'artiſte eſt tranſporté dans l'ouvrage de l'art.

Les loix du *clair-obſcur* preſcrivent de grandes maſſes d'ombre & de lumière ; mais ces maſſes ne ſe peuvent établir, ſi les objets ne ſont pas raſſemblés eux-mêmes par maſſes qu'on appelle *grouppes*. On peut ici revenir à la comparaiſon ſi familieres aux peintres, de la grappe de raiſins, & des raiſins diſperſés. *Voyez* l'article GRAPPE DE RAISINS.

Enfin l'*unité d'intérêt* exige que les perſonnages d'un tableau prennent part à l'action & par conſéquent qu'ils ne ſoient pas diſperſés. Elle exige que l'action ſoit raſſemblée tout entière ſous l'œil du ſpectateur, & qu'il ne ſoit pas obligé de chercher l'un après l'autre les perſonnages qui s'y intéreſſent.

Tout le monde connoît des tableaux de payſages où ſont repréſentées des figures diſperſées, qui n'ont entr'elles aucune liaiſon : elles n'inſpirent aux ſpectateurs d'autre intérêt que celui qu'ils prennent à une fidelle imitation de la nature.

Il n'eſt cependant pas eſſentiel que tous les perſonnages d'un tableau ſoient grouppés : ſouvent la nature déſavoueroit cette affectation. Un perſonnage peut être lié à l'action par l'intérêt qu'il y prend, & ſera quelquefois expreſſif préciſément parce qu'il eſt iſolé. *Voyez* l'article COMPOSITION.

La nature & les chef-d'œuvres des grands maîtres, habiles dans l'art d'exprimer, donneront aux jeunes artiſtes des leçons bien préférables à tout ce que leur preſcriront les principes d'école. Il ne faut pas cependant

Digitized by Google

dédaigner de connoître même les détails de ces principes ; ils doivent sur-tout être placés dans l'Encyclopédie, parce que son objet est de former pour l'avenir un monument de l'état des connoissances & de celui des opinions, dans le temp où elle a été écrite.

C'est Mengs qui va parler ; mais s'il donne des loix, il ne les regarde pas comme absolument obligatoires dans tous les cas, puisqu'il n'a pas cru lui même les devoir constamment observer

« Un *grouppe*, dit-il, consiste dans l'union » de plusieurs figures qui toutes doivent se » lier entr'elles. Il faut toujours les composer » d'un nombre impair, comme trois, cinq, » sept &c. De tous les nombres pairs, les » moins desagreables sont ceux qui sont formés » de deux nombres impairs ; mais il ne peut » jamais résulter de grace de ceux de deux » nombres pairs.

» Chaque *grouppe* doit former une pyramide, & il faut en même temps que son » relief ait, autant qu'il est possible, une » forme ronde. Les principales masses doivent » se trouver au milieu du *grouppe*, en cherchant toujours à mettre les moindres parties sur les bords ou extrémités, afin de » donner plus de grace & de légèreté au » *grouppe*.

» On doit avoir soin aussi de donner au » *grouppe* une profondeur proportionnée à la » place qu'il occupe ; c'est à dire, de ne point » mettre les figures à la file, afin qu'il en » résulte de la grace par la variété dans la » grandeur des formes, & par la diversité » qu'y répandent les accidens de lumière.

» Il faut pareillement observer que jamais » plusieurs extrêmités ne forment ensemble une » ligne droite, soit horizontale, soit perpendiculaire, soit oblique ; qu'aucune tête ne se » rencontre horizontalement ou perpendiculairement avec une autre tête ; qu'aucune extrêmité, soit tête, main ou pied, ne puisse » former une figure régulière, comme un » triangle, un quarré &c ; que jamais il n'y » ait une egale distance entre deux membres, » ni que les deux bras où les deux jambes » d'une figure se trouvent dans le même raccourci ; enfin qu'il n'y ait aucune répetition » dans la disposition des membres. Si, par » exemple, on fait voir la partie du dessus de » la main droite, il faut montrer la paume de » la main gauche.

» On doit aussi chercher à faire paroître les » plus belles parties du corps qui, en général, sont toutes les jointures, le col, les » épaules, les coudes, les poignets, les hanches, les genoux, le dos, la poitrine. Ces » parties sont belles par deux raisons ; la première parce que c'est dans les extrémités » qu'on peut mettre le plus d'expression, & » de savoir ; & la seconde, à cause que le » dos & la poitrine étant les plus grandes parties du corps de l'homme, sont aussi les plus » propres à unir, dans le même *grouppe*, une » grande masse d'une même couleur agreable, comme l'est celle de la chair.

» Le corps de la femme est agréable sur tous » ses differens aspects : il faut remarquer cependant qu'en dérobant avec intelligence quelques parties aux yeux, on en augmente la » beauté & la grace. Il est certain qu'un sein » qui n'est pas tout-à fait nud paroît infiniment plus beau : il en est de même d'autres parties qui gagnent à être à moitié » voilées.

» Lorsqu'il est nécessaire de mettre ensemble » plusieurs *grouppes* ou figures, on observera » les mêmes regles que j'ai indiquées pour les » *grouppes*, en conseillant de les composer » d'un nombre impair de figures ; c'est-à dire, » qu'on tachera d'employer un nombre impair » de *grouppes*. Mais dans le cas cependant, » où la grandeur du tableau ne pourra permettre ce nombre de *grouppe* ou pyramides, » on pourra faire alors un seul *grouppe* entier, » & deux *demi grouppes* sur les deux côtés, » en cherchant toujours à observer la loi prescrite pour la profondeur des *grouppes* & le » nombre de figures dont ils doivent être composés. La figure principale doit toujours se » trouver placée dans le milieu, & lorsqu'il » y a plusieurs figures principales, il faut alors » tâcher de les mettre toutes vers le milieu, » toujours sur le second plan & jamais sur le » premier, afin qu'elles y paroissent comme » entourées des autres objets ». (*Article de M.* LEVESQUE.)

H H

HACHER (v. act.) c'eſt l'art de diſpoſer des lignes ou traits à l'aide du crayon, de la pointe ou du burin, pour donner l'effet aux différens objets que l'on veut ombrer, ſoit en deſſin, ſoit en gravure. On *hache* auſſi en peinture : c'étoit même une manœuvre très-familière aux anciens, comme on le voit par les peintures antiques qu'on a découvertes. Pour *hacher*, on ſe ſert de lignes droites, courbes ou ondoyantes ; quelquefois on les combine enſemble, en les croiſant en forme de lozange ou de quarré, ſuivant l'objet qu'on veut repréſenter. Le ſens dans lequel il convient de diſpoſer ces traits n'eſt par arbitraire : c'eſt à la forme, au mouvement, à la dureté, à la molleſſe de la choſe qu'on repréſente, auſſi bien qu'à la perſpective, à indiquer le ſens que doivent ſuivre les *hachures*, & ſi elles ſe doivent combiner en lozange ou en quarré. Si l'objet eſt rond, les *hachures* doivent être circulaires ; s'il eſt uni, elles doivent être plates ; s'il eſt inégal, elles doivent participer de ces inégalités. Pour exprimer une ſubſtance dure, elles ſe croiſent quarrément, & pour exprimer un objet qui a de la molleſſe, elles ſe coupent en lozange. Enfin, pour parvenir à donner l'effet convenable, ſoit à une gravure, ſoit à un deſſin, le grand art eſt de les varier, de manière cependant qu'elles indiquent toujours l'inflexion ou la forme générale des différens objets qu'elles ſervent à peindre. S'il y a pluſieurs *hachures* les unes ſur les autres, ainſi qu'il arrive le plus ſouvent, il faut toujours que celle qui exprime la forme de l'objet ſoit la dominante, en ſorte que toutes les autres ne ſervent qu'à la glacer, à la fondre, à en augmenter l'effet. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

HACHURE (ſubſt. fém.) ſe dit des lignes ou traits dont on ſe ſert pour exprimer les demi-teintes & les ombres dans le deſſin. En gravure, ces traits ſe nomment *tailles*. Il y a des *hachures* ſimples, doubles, triples, &c. Les ſimples ſont formées par des lignes paralleles ; les doubles, triples, &c. ſont formées par des lignes qui ſe croiſent entr'elles. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

HARDI (adj.) HARDIESSE (ſubſt. fém.) La *hardieſſe* eſt, dans la carrière des arts, la marche d'un homme qui va ſûrement parce qu'il connoît bien ſon pas & la route qu'il doit ſuivre ; ſa démarche a la grace de la liberté, parce qu'il ne craint ni de s'égarer, ni de ſe heurter, ni de tomber. On ne peut le confondre avec l'audacieux qui court ſans ſavoir où il va, ſe heurte, tombe & ſe relève pour retomber encore.

La *hardieſſe* ſuppoſe donc la ſcience, ou elle n'eſt que l'impudence d'un charlatan. L'homme habile eſt *hardi*, parce qu'il a la conſcience de ce qu'il peut ; l'ignorant eſt audacieux, car ce qu'il eſt incapable de faire, il ne le connoît même pas.

La *hardieſſe* répand un charme ſingulier ſur les ouvrages de l'art. Il manque quelque choſe pour plaire à ce qui eſt même bien fait, s'il eſt fait avec timidité. Le ſpectateur ſouffre de la peine qu'a ſupporté l'artiſte, & ce ſentiment diminue ſes plaiſirs. D'ailleurs la timidité eſt un ſentiment froid, & tout ce qu'elle produit devient froid comme elle. Il faut échauffer ſes juges, ſi l'on ne veut pas qu'ils ſoient ſévères & même quelquefois injuſtes.

Un jugement prompt & ſain, une pratique aſſidue, ſont les vrais moyens de parvenir à la *hardieſſe* louable. Avec une théorie étendue, mais ſans pratique, on exécute timidement ce que l'on ſait ; on connoît bien ce que l'on doit faire, mais on le fait avec peine : c'eſt, en tout, la grande habitude qui eſt la cauſe de l'aiſance, & c'eſt l'aiſance qui produit la *hardieſſe*. On eſt timide, quand on prévoit qu'on pourra manquer ce qu'on ſe propoſe ; on eſt *hardi* quand on a coutume de faire & de réuſſir.

De grands maîtres ont été timides dans l'exécution ; mais ce n'eſt pas leur timidité qui fait leur mérite. Elle eſt toujours un défaut ; &, comme nous l'avons dit ailleurs, il n'eſt aucun défaut qu'on ne puiſſe excuſer par l'exemple d'un maître.

On peut dire qu'il eſt des défauts qui nuiroient moins au ſuccès que la timidité, parce qu'elle ſemble annoncer des fautes même lorſqu'il n'y en a pas. Sa marche incertaine paroît toujours voiſine de la chute ; & comme elle ne montre pas la ſûreté qui promet la réuſſite, on ne peut croire qu'elle ait réuſſi. Le mot d'un profeſſeur de l'art ne manque pas de juſteſſe. « Si vous faites des fautes, diſoit-il aux » élèves, faites-les hardiment ». Ce mot reſſemble à celui de Voltaire qui diſoit à un jeune poëte tragique : « Frappez fort, ſi vous ne pouvez frapper juſte ». Mais Voltaire ni le profeſſeur ne diſoient : « Faites des fautes, ne » frappez pas juſte ».

Digitized by Google

S'il eſt un moyen d'éviter les fautes en travaillant hardiment, c'eſt de ſe rendre compte d'avance, par une eſquiſſe arrêtée, de l'ordonnance, des formes, de l'effet & de la couleur. Mais ce moyen devient inſuffiſant, ſi l'on n'a pas l'aiſance & la pratique du *faire*.

Tout cet article peut ſe réduire à un vers de la Fontaine :

Travaillez, prenez de la peine.

C'eſt en prenant de la peine qu'on acquiert la facilité, & c'eſt la facilité qui donne la *hardieſſe*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

HARMONIE. (ſubſt. fem.). L'*harmonie*, ſelon les Grecs, étoit fille de Mars & de Vénus : charmante allégorie, qui, mariant enſemble la force & la beauté, leur fait produire l'ordre, dirigé vers le plaiſir & la félicité des êtres ſenſibles ; ordre qui, ſans doute, eſt néceſſaire à la ſatisfaction des dieux, comme aux bonheurs des hommes.

Examinons l'*harmonie* dans l'art dont traite cet ouvrage, d'après l'idée allégorique des anciens, en laiſſant nos lecteurs en faire une application plus vaſte à tout ce qui, parmi les hommes, eſt ſuſceptible de force & de beauté.

Le mot *harmonie* s'applique dans la peinture à la couleur, au clair obſcur, enfin à l'enſemble d'une compoſition. On dit, *ce peintre a une couleur harmonieuſe ; la connoiſſance qu'il a du clair-obſcur donne beaucoup d'harmonie à ſa couleur* ; enfin, *il y a une harmonie charmante dans le tout enſemble de cet ouvrage*.

Si nous ſuivons le ſens étymologique dans ces différentes acceptions, nous dirons que l'*harmonie* de la couleur conſiſte dans la force du coloris, qui dans chaque objet repréſenté, en fait approcher, autant qu'il eſt poſſible, l'imitation au degré des objets imités, & dont la beauté vient du choix de ces objets & du ſoin que le peintre doit prendre de ne pas ſalir ſes teintes, en les accordant pour les rendre harmonieuſes.

Le mot *harmonie* appliqué au clair-obſcur, ſuppoſe de même que l'artiſte, ayant bien étudié les effets innombrables de la lumière, a choiſi dans une compoſition ceux qui, produiſant les plus grands effets, doivent y répandre un charme qui attache les regards.

Enfin, dans le tout enſemble, le mot *harmonie* ſuppoſe que la diſpoſition de toutes les parties eſt telle qu'elle concourt à l'énergie que comporte le ſujet, par conſéquent à la ſorte de beauté qu'il doit produire.

L'ordre, comme on le voit, eſt indiſpenſablement lié à ces idées ; car ſi, dans la couleur, on s'étoit occupé que de la force & de la beauté des teintes, le tableau peint avec ces diſpoſitions, pourroit fort bien n'être pas *harmonieux* & n'être pas même *d'accord*. Le clair-obſcur ſoumis, comme je l'ai dit, aux loix des deux ſciences exactes, la perſpective & les règles d'incidence & de réflexion des rayons de la lumière, établit plus néceſſairement cet ordre indiſpenſable pour l'*harmonie* de la couleur. Ce qui fait qu'il n'eſt guère poſſible de concevoir l'*harmonie* de la couleur, ſans ſuppoſer l'*harmonie* du clair-obſcur. Cependant la pratique apprend aux artiſtes que certaines couleurs par elles-mêmes & relativement les unes aux autres, ſemblent ſe prêter plus facilement à l'*harmonie* que d'autres.

Il en réſulte que la plus parfaite *harmonie* de la couleur, celle qui ſatisfait davantage les regards, conſiſte non-ſeulement dans la ſucceſſion des teintes modifiées ſelon l'ordre de la lumière & des ombres, mais encore dans un choix de couleurs dont une infinité d'objets laiſſent la diſpoſition au peintre.

L'*harmonie* du coloris & celle du clair-obſcur ſont principalement jugées & ſenties par l'organe de la vue. Si elles influent ſur l'eſprit & ſur l'ame, c'eſt par le repos ſatisfaiſant dans lequel elle laiſſent le regard, repos qui laiſſe à l'eſprit & à l'ame plus de facilité pour être affectés & touchés.

On peut encore pouſſer plus loin les droits des *harmonies* dont j'ai parlé, en conſidérant que l'*harmonie* du coloris & du clair-obſcur peuvent acquérir, par les ſoins & l'habileté de l'artiſte, quelque différence de caractère, & que ces différences bien aſſorties aux ſujets, doivent, par l'impreſſion qu'en reçoit la vue, préparer l'ame à des affections relatives à ces ſujets, les faire durer & les fortifier.

Une *harmonie* claire, aimable, & en quelque façon riante, ajoute aux charmes d'un ſujet agréable ; une *harmonie* plus ſombre peut convenir à des ſujets triſtes, & il peut y avoir pour les artiſtes de génie quelques nuances intermédiaires entre les points principaux que j'ai déſignés.

On peut objecter que, dans la nature, une ſcène infiniment touchante, pathétique, déchirante, ſe paſſe ſouvent dans un lieu, ou ſe trouve éclairée par un jour qui n'a nul rapport avec le caractère de l'événement, & cependant elle n'en cauſe pas moins toutes les impreſſions qui lui appartiennent. Il réſulteroit de cette obſervation que l'expreſſion devroit abſolument l'emporter ſur toutes les autres parties de la peinture ; mais on ne réfléchit pas, en appuyant trop excluſivement ſur cette préférence, que dans les événemens que nous offre la nature ; on compte pour rien la néceſſité où elle eſt d'être ſans ceſſe ſoumiſe aux loix & aux effets de la lumière qui produit l'*harmonie*, & au juſte enſemble des corps qui pro-

daiſent les mouvemens. Ce qui reſte imprimé ſeulement dans le ſouvenir, ſont les mouvemens caractériſés des actions qui attirent, qui fixent l'attention, & les expreſſions qui agiſſent ſur l'ame. Lors donc qu'on avance que préférablement à tout, c'eſt l'expreſſion qui eſt la partie vraiment intéreſſante de la peinture, on ne développe pas aſſez ſa penſée qui ſuppoſe les autres parties néceſſaires, comme des perfections qui, pour parler ainſi, vont ſans dire; mais s'il en eſt ainſi dans le méchaniſme de la nature, il n'en eſt pas de même dans la pratique du peintre, & il ne ſauroit regarder, vû les connoiſſances qu'il faut acquérir & les difficultés qu'il faut ſurmonter, l'*harmonie*, la correction, la couleur comme des objets qu'il ne faut pas compter.

Le ſens phyſique de la vue étant celui qui tranſmet à l'ame ſpirituelle les impreſſions qu'elle préfere à tout, doit lui même être ſatisfait; ainſi un peintre qui a un grand mérite dans l'expreſſion & qui en auroit un trop foible dans le coloris, dans la correction & dans l'*harmonie*, ſeroit un artiſte très-imparfait, quoique puſſent alléguer en ſa faveur les hommes d'un eſprit fin & ſenſible, qui, devinant ſes intentions, lui pardonneroient en leur faveur d'avoir manqué à ce que l'art exige.

Je ne m'étendrai pas davantage ſur cette diſcuſſion, qui demanderoit d'être traitée particuliérement, aujourd'hui ſur-tout qu'on ſemble, d'après la tournure de l'eſprit répandu plus généralement, exiger cette partie intéreſſante, dont tout le monde eſt effectivement jaloux avec trop de préférence ſur les autres parties conſtitutives de l'art, parce qu'il n'y a guère à la vérité que les ſeuls artiſtes qui puiſſent en juger avec entière connoiſſance de cauſe.

Pour vous jeunes artiſtes, à qui il n'appartient pas encore de diſcuter les queſtions délicates de votre art, ayez foi à ceux qui en ſont bien inſtruits, à vos maîtres, & ils vous répéteront ſans ceſſe: apprenez à deſſiner correctement, à peindre avec vérité, à donner l'*harmonie* néceſſaire à vos tableaux, & joignez-y l'expreſſion dont votre ame ou votre génie eſt ſuſceptible; ſi vous rempliſſiez parfaitement toutes ces conditions, vous ſeriez le premier des peintres; ſi vous acquerez les premieres à un dégré raiſonnable, vous ſerez peintre; & ſi à cette doſe moyenne, vous joignez ce qui touche, vous atteindrez une *harmonie* du tout enſemble qui ſatisfera aſſez pour vous placer dans un rang diſtingué parmi ceux qui pratiquent & qui ont exercé votre art. (*Article de M.* WATELET.)

Le mot HARMONIA nous vient des Grecs, peuple ſi ſenſible à la qualité qu'il exprime, & qui dut à cette ſenſibilité la langue la plus harmonieuſe. On trouve l'origine de ce mot dans les verbes ἁρω, ἁρμόζω, *j'adapte, j'unis, je rends convenable*, & dans le ſubſtantif ἁρμός, *articulation, jointure*. Il répond donc en muſique & en peinture au mot *accord*; car pluſieurs choſes qui peuvent *s'adapter*, ſe *joindre*, ſe *convenir*, doivent néceſſairement être d'accord entr'elles: *voyez* l'article ACCORD.

Toutes les parties de la peinture ont leur *harmonie*.

Si les diverſes parties de l'ordonnance ſont convenables au ſujet & s'accordent entr'elles à en pénétrer plus profondément l'ame du ſpectateur, il y aura *harmonie de compoſition: voyez l'article* COMPOSITION.

Si toutes les parties de la compoſition tendent à rendre plus ſenſible ce qu'elle doit exprimer, ſi toutes les parties d'une même figure s'accordent avec le ſentiment intérieur dont l'artiſte ſuppoſe qu'elle eſt affectée, il y aura *harmonie d'expreſſion. Voyez* l'article EXPRESSION.

Si dans les variétes du *faire*, on reconnoît qu'il eſt le produit d'une ſeule main, d'une ſeule intelligence, il y aura *harmonie d'exécution. Voyez* l'article FAIT.

Si les formes de chaque figure s'accordent mutuellement entr'elles; ſi toutes indiquent le même âge, le même tempérament; le même embonpoint, la même maigreur, ſi toutes ſont également quarrées ou arrondies, muſclées, ou coulantes, il y aura *harmonie de deſſin. Voyez* l'article CORRESPONDANCE. Ces différentes ſortes *d'harmonies* conviennent également à la peinture & à la ſculpture.

Si l'ombre & la lumière ne contraſtent pas durement entr'elles, ſi des demi-teintes bien graduées conduiſent artiſtement du clair à l'obſcur, il y aura *harmonie de clair-obſcur*.

Enfin, ſi l'artiſte a ſoin de n'aſſocier que des couleurs amies; ſi chacune de ſes teintes participe toujours de celle qui la précède & qui la ſuit, il y aura *harmonie de tons & de couleur*.

C'eſt tout ce que nous nous permettrons de dire ſur cette partie capitale de l'art. Dans ce que nous pourrions ajouter, nous craindrions d'inſpirer peu de confiance aux lecteurs, & nous laiſſerons parler des maîtres.

Il ne ſera queſtion ici que des deux dernières ſortes d'*harmonies*; nous avons ſuffiſamment traité des autres dans les articles auxquels nous venons de renvoyer.

Mengs, nous paroît avoir bien défini l'*harmonie*, en la regardant comme l'art de trouver un terme moyen entre deux extrêmes.

Il regarde le Corrège comme le grand maître de l'*harmonie*, « Ce peintre plaça, dit-» il, un eſpace entre chaque partie, tant des jours & des ombres que des tons & des couleurs. Il remarqua mieux qu'aucun autre, qu'après une certaine tenſion, les yeux ont

» beſoin

» beſoin de repos. C'eſt pourquoi, après avoir » placé une couleur franche & dominante, il » avoit ſoin de la faire ſuivre d'une demi-» teinte; & lorſqu'il vouloit de nouveau em-» ployer une partie brillante, il ne revenoit pas » tout de ſuite au dégré de teinte d'où il étoit » parti, mais il conduiſoit l'œil du ſpectateur, » par une gradation inſenſible, au même dégré » de tenſion; de ſorte que la vue étoit re-» veillée de la même manière qu'une perſonne » endormie eſt tirée du ſommeil par le ſon d'un » inſtrument agréable; réveil qui reſſemble » plutôt à un enchantement qu'à un repos » interrompu. » (Voyez ce que le même ar-tiſte nous a fourni ſur l'*harmonie* du Correge à l'article Ecole.)

Mengs, a encore parlé de l'*harmonie* dans ſes *leçons pratiques de peinture*. Nous allons rapporter les préceptes qu'il y a conſignés, en obſervant cependant qu'il s'écarte quelquefois de ſon ſujet, & que pluſieurs de ſes maximes ſe rapportent moins à l'*harmonie* qu'à l'art de colorer.

Il établit que les couleurs claires étant celles qui produiſent la plus forte impreſſion ſur les organes de la vue, on doit les employer dans les endroits où l'on veut que l'œil du ſpectateur ſe porte & s'arrête le plus, & cet endroit doit-être la partie principale, & la plus intéreſſante du tableau.

« Si l'on ſe propoſe, ajoute-t-il, de produire » une ſenſation douce, comme dans les ſujets » gracieux, il faut maintenir le plus qu'il eſt » poſſible, la vue du ſpectateur dans cette » ſenſation, & ne la lui laiſſer perdre qu'in-» ſenſiblement. Ainſi du clair il faut le con-» duire, non pas à l'ombre, mais à des demi-» teintes, & le guider doucement & par dégrés » de la premiere ombre à des ombres plus » fortes, ſans paſſer tout-à-coup d'une faible » obſcurité aux plus grandes ténèbres.

» Si, au contraire, le ſujet eſt terrible, & » demande une expreſſion forte, les effets du » tableau doivent être analogues à ce carac-» tère; il faut, pour les produire, opérer en » raiſon inverſe de la manière précédente.

» Les couleurs brillantes & les couleurs » mattes, doivent être employées plus ou moins » abondamment, ſuivant que le ſujet eſt gai » ou triſte, gracieux ou ſombre.

» Toutes les couleurs peuvent-être rompues » par le blanc & par le noir, en les plaçant » de manière qu'il en reſte peu de parties » éclairées, parce que toutes les couleurs ſe » dégradent dans l'ombre & y perdent leur » vivacité.

» Le rouge demeure toujours dur quand on » l'emploie pur, & qu'on ne l'enveloppe pas » de quelque couleur moelleuſe qui lui ſerve » de véhicule, en tempere la crudité & em-» pêche les rayons lumineux de réfléchir avec » trop de force.

» Le peintre doit obſerver de quel ton de » couleur eſt l'accord général; car en ſuppo-» ſant par exemple, qu'il ſoit rougeâtre, on » pourroit employer le rouge pour les figures » du ſecond & du troiſième plans; on ſe ſer-» vira du bleu dans les endroits les plus pro-» ches de l'œil, & l'on procédera ſuivant le » même raiſonnement, lorſque le ton géné-» ral ſera d'une teinte différente. Il eſt rare » cependant que le rouge puiſſe ſervir d'*har-» monie* générale à un tableau, vu que cette » couleur eſt celle qui réfléchit le plus la » lumière. L'orangé, compoſé de la couleur la » plus claire, & d'une autre qui eſt la plus » pure, eſt la plus dure de toutes les cou-» leurs mixtes. Le verd eſt la plus agréable, » parce qu'il eſt formé du mêlange de la cou-» leur la plus claire, & de la couleur la » plus obſcure, ce qui fait qu'il ébranle les » nerfs ſans les fatiguer. Le violet eſt, de » toutes les couleurs compoſées, la plus forte, » parce qu'il approche de la couleur la plus » obſcure, ce qui fait qu'il occaſionne un ſen-» timent triſte.

» On inférera de ce que je viens de dire, » qu'on peut varier à l'infini toutes les cou-» leurs, & l'on connoîtra la manière de les » employer avec utilité. Ajoutons que, pour » parvenir à un bon équilibre des couleurs » dans un tableau, il faut ſe rappeller que » nous avons cinq ſortes de matériaux ou cou-» leurs pour rendre tous les objets de la na-» ture, le blanc, le jaune, le rouge, le bleu, » & le noir. Deux de ces couleurs ſont clai-» res, le blanc & le jaune; deux ſont obſ-» cures, le bleu & le noir. Le rouge eſt inter-» médiaire entre ces deux claſſes de couleurs; » & je l'appelle la couleur la plus pure, » parce qu'il n'appartient ni à la lumière ni » aux ténèbres, & qu'il réfléchit également » le jour & l'obſcurité. C'eſt de ces ſeuls » matériaux que ſe ſert le *peintre*, & c'eſt » en employant plus ou moins les uns & les » autres, qu'il parvient à exprimer des carac-» tères décidés & diſtincts, par le moyen des » ſenſations que ces couleurs produiſent ſur » l'organe de la vue.

» Suppoſons que l'on n'employe, pour faire » un tableau, que le noir & le blanc. Il ſem-» bleroit qu'il n'en réſultera qu'un tout ſans » expreſſion, par ſa trop grande uniformité. » Cependant ſi, eu égard au ſujet que l'on » veut traiter, on employe plus de blanc, » ou plus de noir, ou plus ou moins de demi-» teintes, on produira, malgré l'uniformité » de caractère de ces deux couleurs, des ſen-» ſations très-variées. Rapprochera-t-on les » deux extrêmes? l'expreſſion ſera forte &

» dure. Mettra-t-on, entre l'un & l'autre, » un grand intervalle de demi-teintes? Le » caractere ſera doux. Fera-t-on ſuivre un » dégré de teinte par le dégré qui en approchera plus, & ainſi progreſſivement, en diſtinguant ſeulement aſſez une teinte d'une » autre pour détacher les objets? Il réſultera de » cette manœuvre un ouvrage fort ſuave. Si » c'eſt par maſſes que l'on ſépare les clairs des » clairs, & les ombres des ombres, l'ouvrage » aura de la grandioſité. En un mot, en employant avec intelligence ces différens moyens » on imprimera le caractère convenable aux » différentes productions.

» Mais au lieu d'employer ſeulement le noir » & le blanc, comme nous venons de le ſuppoſer; fera-t-on uſage de la variété des couleurs? Alors on pourra augmenter à l'infini » la ſignification & l'expreſſion qu'on ſe propoſera de donner au tableau.

» Mais il faut éviter avec ſoin de répéter » pluſieurs fois la même force & la même » grandeur des jours & des ombres, ainſi que » les extrêmes des uns & des autres, & s'attacher toujours à la vérité ou à la vraiſemblance. Sur-tout il faut ſe rappeller que le » clair-obſcur eſt la baſe de la partie de la » peinture qu'on nomme *harmonie*, & que les » couleurs ne ſont que des tons qui ſervent » à caractériſer la nature des corps; que par » conſéquent on doit les employer ſuivant leur » caractère général de clarté ou d'obſcurité, » & ſuivant les règles du clair-obſcur.

» Pour qu'il réſulte de l'emploi des couleurs de la grace & un parfait accord, il » eſt néceſſaire d'en bien obſerver l'équilibre. » Quoique nous ayons diſtingué cinq couleurs, » il n'y en a réellement que trois, le jaune, » le rouge & le bleu, car le blanc n'eſt pas » une couleur, il n'eſt que la repréſentation » de la lumière, & le noir celle de ſa privation. Quand l'occaſion ſe préſentera de mettre ſur la toile, quelqu'une de ces couleurs pures, il faudra chercher l'occaſion de » mettre à côté une couleur rompue. Suppoſons qu'on ſoit obligé d'employer le jaune » pur; on l'accompagnera du violet qui réſulte du mêlange du rouge & du bleu. Si » c'eſt le rouge pur que vous employez, vous » y joindrez par la même raiſon, le verd, » qui eſt compoſé du bleu & du jaune Mais » l'union du jaune & du rouge, qui forme » le troiſième mêlange, ne peut pas être » employé ſouvent avec fruit, parce que la » teinte en eſt trop vive: il faut donc y » joindre le bleu, ou du moins l'accompagner de cette couleur.

» Ces matériaux mis en œuvre de la manière que je viens de dire, en plus ou » moins grande quantité, ſerviront à donner » aux choſes le caractère qui leur convient. » Mais on doit ſe garder de mettre dans un » tableau trop de couleurs pures & brillantes. On peut marier enſemble toutes les couleurs par le moyen du blanc & du noir; » le blanc en ôte la dureté & les rend ſuaves & tendres; le noir les dégrade & les » ſmentit. Les couleurs compoſées de deux » couleurs franches, peuvent de même être » amorties & rendues tendres, en y mêlant » un peu de la troiſième couleur pure. Ce que » je viens de dire doit s'appliquer non-ſeulement aux draperies, mais encore au coloris » des chairs, & même aux fonds, en commençant toujours par ſe régler ſur la partie » principale, avec laquelle il faut accorder » tout le reſte ».

On pourroit déſirer, peut-être, un peu plus de clarté dans l'expoſition de cette doctrine. Dandré-Bardon traite le même ſujet avec moins de profondeur, mais en même temps avec moins d'obſcurité.

» L'*harmonie* de la nature, dit-il, enviſagée relativement à ſes couleurs, dérive de la » participation des nuances que le ſoleil communique à tous les objets, qui tantôt ſe » mirent les uns dans les autres, & tantôt ſe » réflechiſſent réciproquement les rayons qu'ils » reçoivent de l'aſtre du jour. De même, » l'*harmonie* d'un tableau conſiſte dans une » communication de tons opérée par le rapport des couleurs, par l'uniformité des lumières & par la modification des ombres.

» Pour conduire un ouvrage de peinture à » une *harmonie* parfaite, il faut donc premièrement que la plupart des couleurs ſoient » liées d'amitié, & qu'elles entrent dans la » compoſition les unes des autres: on en excepte à peine celles qui ſont deſtinées à » former les plus piquantes oppoſitions. Secondement, que toutes les lumières ſoient à » l'uniſſon relativement aux plans & aux maſſes » dont elles ſont partie, (ce qui ne ſignifie pas qu'elles doivent-être à l'uniſſon dans toutes les maſſes & ſur tous les plans, mais ſeulement ſur chaque plan & dans chaque maſſe); » Troiſièmement que les parties reflerées réjailliſſent réciproquement, & empruntent » les nuances des objets voiſins, comme les » glaces reçoivent & réverbèrent les traits & les » couleurs des corps qui leur ſont préſentés. » Quatrièmement, que toutes les formes compriſes dans les maſſes d'ombre ſoient amorties par la privation de la lumière, à raiſon de ſon plus ou moins de vivacité. Qu'à » cet égard, l'éclat des couleurs locales ſoit » plus ou moins éteint, ſans néanmoins que » les objets perdent entièrement le ton qui » leur eſt propre.

» La nature, dit-il ailleurs, eſt ſuſceptible

Digitized by Google

» de toutes ſortes de couleurs, ainſi que de » toutes ſortes de formes, elle réunit les nuances les plus antipathiques & les plus bizarres. Le chef-d'œuvre de l'art, conſiſte à » mettre en *harmonie* celles qui paroiſſent les » moins liées d'amitié. Ce reſultat eſt l'effet » de la participation des lumières, de la modification des demi-teintes, de la rupture » des ombres, & de la juſteſſe des reflets.

» Un moyen infaillible de mettre les couleur en *harmonie*, eſt de n'aſſocier que » celles qui ſont douces & ſympathiques. Eſt-» on forcé par la nature du ſujet d'en introduire qui ſoient d'un autre caractère ? Il faut » les grouper & les accoſter, de manière » qu'elles ſe mirent les unes dans les autres; » les diſpoſer de façon que la lumière ne » prête qu'une même nuance aux premiers » clairs, & que leurs ombres ne preſentent » qu'une maſſe uniforme, dans laquelle neanmoins on entrevoye le ton propre de chaque » objet.

» A l'*harmonie* des couleurs, on joindra le » rapport qu'elles doivent avoir avec l'expreſſion du ſujet. Soit qu'il doive inſpirer la » conſternation ou l'allegreſſe, on peut réveiller l'*harmonie* par des tons accidentels qui, » diſſonans en apparence, ſervent à la rendre » plus ſinguliére & plus frappante.

» Pour diriger l'*harmonie* au plus haut degré » de perfection, il faut mettre de la conformité entre le caractère de la manœuvre & » celui de la couleur. Un perſonnage ruſtique, dont les carnations d'un ton hâlé & » groſſier, ſeroient peintes d'un ſtyle agréable & moelleux; une jeune nymphe, dont » les chairs fraîches & vermeilles ſeroient » traitées d'un pinceau mauſſade & heurté, » preſenteroient l'un & l'autre un *faire* qui ne » ſeroit point en *harmonie* avec la couleur ».

H E

HÉROIQUE. (adj.) Le genre *héroïque* eſt celui qui repréſente les actions des hommes de la très-haute antiquité. Il doit entrer beaucoup d'idéal dans le ſtyle *héroïque*; mais tout eſt perdu ſi l'on y admet le ſtyle théâtral : car le théâtral n'eſt qu'une repréſentation imparfaite de l'homme naturel, & l'*héroïque* doit être au deſſus de l'homme. (L.)

HÉROS (ſubſt. maſc.) On appelle *héros* ou demi-dieux ces hommes de la haute antiquité que l'on croyoit enfans des dieux, ou qui ont été deifiés, ou qui ont vécu enfin dans les ſiècles qu'on nomme héroïques. On comprend en général dans le nombre des *héros* tous les hommes qui ont vécu juſqu'au ſiège de Troye. Homère leur donne une force bien ſupérieure à celle des hommes de ſon temps. « Le fils de Tydée » prit, dit-il, une pierre, maſſe énorme, que » deux hommes tels qu'ils ſont aujourd'hui ne » pourroient ſoulever : ſeul, il la lança facilement ». Homère n'eſt pas moins le maître des artiſtes que des poëtes : l'idée qu'il nous donne des *héros*, l'artiſte doit l'exprimer. Leur nature doit être au deſſus de l'humanité & approcher de celle des Dieux. Dans leur jeuneſſe ils ne ſont pas tout à fait des Apollons, mais ils reſſemblent à l'Antinoüs, dans la force de l'âge ils ne ſont pas des *Jupiter Olympien*, mais on reconnoît qu'ils ne peuvent céder qu'à Jupiter; audacieux comme Diomède, ils attaqueroient même le Dieu Mars : leur vieilleſſe majeſtueuſe n'offre aucun ſigne de décrépitude, on voit qu'elle eſt encore loin de la deſtruction; elle n'a plus la vivacité de la jeuneſſe, ni la force de l'âge viril, mais elle a l'empire de la ſageſſe. Dans tous les âges, leurs formes ſont grandes; l'artiſte a négligé dans toutes les parties ces petites formes qui annoncent à l'homme ſa foibleſſe. Leur maintien eſt ſimple, car le fort n'a beſoin d'aucune affectation. Ils ont la taille haute, & par conſéquent la tête petite; car l'artiſte donnât-il à ſes figures une hauteur giganteſque, elles ſeroient courtes ſi elles avoient de groſſes têtes. L'Hercule Farnèſe eſt grand, non parce qu'il eſt coloſſal, mais parce que ſa tête eſt petite; on peut faire un nain coloſſal. L'expreſſion ſe peint ſur les traits des *héros* ſans les trop altérer : leur colère ne dégénere point en fureur; la douleur extrême ne dégrade pas entièrement leur beauté, parce que leur ame vigoureuſe fait reſiſter à la plus violente douleur. Le Laocoon ſouffre, mais il eſt encore beau : il ne s'écrie pas comme le Stoïcien que la douleur n'eſt point un mal; mais il ſent le mal, & il en eſt preſque vainqueur. S'il ne préſentoit qu'un viſage hideux, ſi la ſouffrance dégradoit entièrement la beauté noble de ſes traits, il intéreſſeroit moins : ce ne ſeroit plus un *héros* ſouffrant; ce ſeroit un eſclave à la torture. (*Article de M.* LEVESQUE.)

HEURTER. (v. act.) « Ce peintre affecte de » *heurter* ſes tableaux; cette eſquiſſe n'eſt que » *heurtée* ». Le *heurté*, regardé comme une qualité indifférente en ſoi, & qui peut être bonne ou mauvaiſe, ſuivant l'uſage qu'on en fait, eſt l'oppoſé du *fondu*; regardé comme un défaut, il eſt l'oppoſé du *leché*.

Dans un tableau *fondu*, les teintes, ſe ſuccédant les unes aux autres par des nuances inſenſibles, ſe noyent les unes dans les autres, & ne peuvent être diſcernées que par un œil expert : dans un tableau *heurté*, les teintes ſont poſées largement, on pourroit dire brutalement, les unes à côté des autres; non ſeulement leur ſucceſſion bruſque eſt très ſenſible, elle eſt

même choquante, ſi l'on regarde l'ouvrage de fort près : mais quand on le voit de loin, l'air s'interpoſe entre le tableau & l'œil du ſpectateur, fond & noie ces teintes, & change l'ébauche groſſière en une peinture terminée. On diſoit des freſques de Lanfranc, que l'air les finiſſoit.

Ce n'eſt donc pas un défaut de *heurter* les figures coloſſales d'une coupole élevée ; c'en ſeroit un, d'en fondre les teintes, comme dans un tableau de Chevalet. Même dans un tableau qui n'eſt pas deſtiné à être vu de fort loin, certaines parties doivent être *heurtées*, pour faire valoir la délicateſſe de celles qui demandent un fini plus précieux. Ainſi le feuillé d'un arbre touffu, ſon vieux tronc rongé par le temps, une terraſſe, des broſſailles doivent être *heurtées*, & n'offriroient qu'une froide ſéchereſſe, ſi elles étoient fondues comme les chairs de la jeune Nymphe qui ſe promène dans ce payſage. Tous les objets bruts doivent être plus ou moins *heurtés* ; tous les objets qui ont de la délicateſſe, doivent être plus ou moins ſoignés. Quelques Peintres, tels que le Tintoret, ont eu la pratique de *heurter* généralement leurs tableaux : c'eſt au ſpectateur à ſe placer à la diſtance convenable pour les finir. Mais on n'en peut dire autant de la manière capricieuſe de Rembrandt, qui, dans un même tableau, fondoit certaines parties, & ne faiſoit que *heurter* d'autres parties du même genre ; qui terminoit une tête, & ne faiſoit qu'ébaucher une main. Comme on ne peut ſe tenir en même tems près du tableau pour examiner la tête, & loin du tableau pour conſidérer la main ; on eſt juſtement choqué de ce défaut d'accord dans le faire d'un même ouvrage.

Les premières penſées des peintres ne ſont que des eſquiſſes très *heurtées* : ils ne les font que pour eux, & elles deviennent quelquefois dans la ſuite très-précieuſes aux vrais connoiſſeurs. Ceux qui ne le ſont pas, les recherchent auſſi pour le paroître, & quoiqu'ils n'y voient rien eux-mêmes, ils veulent y faire voir mille choſes aux ignorans, dont ils ſont leurs admirateurs : (*article de M.* LEVESQUE)

H I

HIÉROGLYPHE (ſubſt. maſ.) Ce mot vient du grec. *ἱερὸς ſacré* & de *γλύφω*, *ſculpter, graver.* Il ſignifie une ſorte d'écriture, dans laquelle, au défaut des caractères alphabétiques ou ſyllabiques, on employe les images des choſes mêmes dont on veut entretenir le lecteur. Cette écriture ſe nomme *ſacrée* ou *ſacerdotale*, parce que les prêtres de l'Egypte ſe la réſervèrent lorſque les caractères ſyllabiques eurent été inventés. Mais elle naquit d'abord de la néceſſité, & non pas du deſir de s'exprimer myſtérieuſement. On peignit, on ſculpta les idées, parce qu'on ne poſſédoit pas encore l'art de les écrire. Les prêtres conſervèrent dans la ſuite cette écriture énigmatique, pour ſe réſerver à eux ſeuls le ſecret de la ſcience qui étoit la baſe de leur autorité.

Toutes les nations, pour pouvoir ſe communiquer entre elles, ont employé l'écriture *hiéroglyphique*, lorſqu'elles ne connoiſſoient pas encore d'autres manières d'écrire. Les Chinois, les Indiens, les Egyptiens, les Etruriens, les Scythes, les Méxicains ont eu leurs *hiéroglyphes*.

On peut donc croire que c'eſt pour ſuppléer à l'écriture, & pour repréſenter les objets de leur culte, que les peuples ont inventé la peinture & la ſculpture. Le beſoin créa des arts bruts & ſauvages ; mais chez quelques nations, la religion les embellit. Des arts groſſiers ſuſ ſiſoient à tracer les caractères deſtinés à fixer la penſée fugitive : mais les arts, parvenus au plus haut degré, n'eurent jamais aſſez de perfection pour remplir l'idée que les hommes ſe firent de leurs Dieux. Les artiſtes luttèrent du moins avec courage contre cette difficulté inviincible ; ils cherchèrent à exprimer la plus grande beauté, dont l'imagination puiſſe ſe faire une idée ; & s'ils ne parvinrent pas entièrement à celle qu'ils ſe formoient de la beauté divine, ils trouvèrent du moins une beauté plus qu'humaine, qu'ils nommèrent beauté idéale. (*article de M.* LEVESQUE.)

HISTOIRE. (ſubſt. fém.) Ce terme, dans le langage de la peinture, déſigne ce qu'on regarde généralement comme le premier & le principal genre des imitations dont s'occupe cet Art.

On dit un peintre d'*hiſtoire*, un tableau d'*hiſtoire*. Il ſembleroit, ſi l'on en jugeoit par cette dénomination, qu'un tableau d'*hiſtoire* ne devroit repréſenter que des faits hiſtoriques. Cependant on comprend ſous cette même dénomination, tout ce que nous connoiſſons de la mythologie & des fables anciennes, ſans diſtinguer ce qu'elles peuvent contenir d'hiſtorique, d'emblematique, ou d'abſolument fabuleux ; nous y comprenons même les ſujets que nous offrent les Poëtes tragiques, épiques & les romanciers diſtingués, tant anciens que modernes. On voit que ces objets, joints à ceux que nous ont tranſmis les hiſtoriens, forment au genre dont il eſt queſtion, un domaine ſi conſidérable, qu'il a droit à la prééminence dont il a joui juſqu'à préſent. Auſſi, les peintres d'*hiſtoire* en jouiſſent-ils encore parmi ceux qui ont les connoiſſances réelles de l'art, & qui n'apprécient pas ſes ouvrages arbitrairement d'après des idées ſuper-

ficielles, ou d'après les goûts excluſifs de la perſonnalité & de la propriété.

Les Artiſtes, qui ſe bornent à un genre particulier de repréſentation, tels que les payſagiſtes, les peintres d'animaux, de fabriques, de fleurs, &c. ne ſe permettent pas ouvertement de vouloir partager avec l'*hiſtoire*, cette prééminence qui lui eſt due; mais quelques genres moins diſtans, & que j'appellerai même limitrophes, ſe croyent autoriſés à diſputer, non ſans quelques raiſons apparentes & ſpécieuſes, l'avantage d'avoir place au premier rang.

Certainement tout peintre qui imite parfaitement un objet viſible, eſt un excellent peintre; mais celui qui imite avec ſuccès les objets les plus difficiles à repréſenter, doit poſſéder de plus grands talens. Et combien n'en doivent pas réunir en effet, ceux qui entreprennent ce que l'*hiſtoire* de tous les tems, les religions de tous les ſiècles, les imaginations de tous les pays, les productions de tous les génies connus ont créé & conſacré, en épuiſant, pour ainſi dire, les paſſions, les actions, les mouvemens, les beautés, les vices & les vertus. Le peintre d'*hiſtoire* embraſſe à la fois toutes les formes de la nature, tous ſes effets, & toutes les affections que l'homme peut éprouver.

La nature embellie, & ſouvent diviniſée par l'exaltation des idées les plus ſublimes, offre à l'artiſte, qui ſe dévoue au genre de l'*hiſtoire*, une réunion de difficultés preſque innombrables à ſurmonter. Comment ceux qui les ont vaincues, & ceux qui ſont encore les plus grands efforts pour en triompher, ne jouiroient-ils pas d'une diſtinction ſi bien méritée? Quels autres genres d'ouvrages dans la peinture ont été immortaliſés dans les tems & les pays où les Arts étoient exercés avec plus de ſuccès, & jugés avec plus de connoiſſance? Quels autres Artiſtes que ceux des premiers genres, excitent en nous, par leurs réputations conſervées après tant de ſiècles, un ſentiment d'eſtime auſſi élevé? Quels autres enfin, dans ces âges éloignés, & depuis la renaiſſance des Arts, ont contribué, autant qu'eux, à la gloire nationale des pays où ils ont vécu? Pourroit-on écrire ou ſe permettre d'avancer, que, s'il n'avoit exiſté que des repréſentations, telles que les autres genres en peuvent produire, l'on eût accordé à la Peinture les noms d'Art céleſte, d'Art divin? Enfin le plus beau tableau de payſage, la plus parfaite repréſentation d'animaux, celle-même des actions, & des paſſions communes peuvent-ils élever l'ame à ces ſentimens & à ces impreſſions qui la font ſortir d'elle même, & la forcent à s'oublier pour ne s'occuper que d'une illuſion; & la deſcription ſeule d'un tableau, dont le ſujet hiſtorique ou fabuleux préſente le courage dans toute ſon énergie, & la générosité, la continence, la magnanimité, toutes les vertus enfin dans leur ſublimité, ne produit-elle pas plus d'effet que les imitations dont s'occupent les genres particuliers?

Mais c'eſt d'après une partie de cet expoſé même, que les Artiſtes, qui peignent auſſi la nature humaine ſans fiction, animée par des paſſions, à la vérité moins ennoblies, & qui repréſentent enfin, dans des ſcènes moins héroïques, les impreſſions du vice & de la vertu, prétendent à des droits qu'il eſt plus difficile de leur diſputer. Auſſi la Peinture, en couronnant ſes poëmes épiques, & ſes tragédies, ne refuſe pas les prix qui ſont dus aux poëmes moins élevés, tels que ſes drames & ſes comédies.

Les Artiſtes, qui ſe ſont livrés à ces genres, peuvent, comme opinion perſonnelle, reprocher au merveilleux d'être hors de la nature, & aux héros d'offrir ſouvent des êtres imaginaires; ils peuvent penſer avec plus de raiſon encore, que le talent de toucher le cœur & d'attacher l'eſprit, leur étant commun avec le genre de l'*hiſtoire*, ils doivent participer à toutes les diſtinctions qu'on accorde à ce genre.

Mais les hommes diſtingués par le don qui a, de tout temps, eu le droit à la plus grande admiration, je veux dire par une imagination féconde, ont créé par-tout où ils ſe ſont trouvés, d'autres êtres que ceux de leur eſpèce, des perfections plus ſublimes que celles qu'ils poſſédoient, d'autres mondes enfin que celui qu'ils ont habité. Ils ont établi & ont fait admettre comme vrai, ſur-tout dans l'Empire des arts, dont l'imagination & l'enthouſiaſme ſont les divinités, ce que la froide raiſon dédaigne comme chimérique ou fabuleux. Il eſt certain qu'il ſe développe, chez les hommes réunis & excités par l'uſage qu'ils font de leur eſprit, des beſoins phyſiques & moraux d'une ſorte de ſuperflu, & que ces beſoins deviennent plus exigeans que ceux du ſtrict néceſſaire. C'eſt par leur inſtigation que, de tout temps, & dans tous les pays, les hommes ont admis le ſurnaturel, le merveilleux, les prodiges, & c'eſt ſur ce fonds, qui a donné lieu en partie aux plus grandes inſtitutions, à celles qui inſpirent le plus de reſpect, que les Arts-Libéraux ont bâti leurs chefs d'œuvre. C'eſt à l'aide des êtres céleſtes, qu'ils s'élèvent au deſſus des idées purement terreſtres; c'eſt à l'aide des qualités qu'il faut bien donner à ces êtres, qu'ils ſubliment les vertus & les qualités humaines; c'eſt enfin à l'aide des formes plus parfaites qu'il a fallu leur donner, qu'ils ſont parvenus aux beautés qu'on nomme idéales.

Ces conventions ſemblent tellement appropriées à notre nature, qu'elles ſe reproduiſent par-tout, & qu'elles parviennent non ſeule-

ment à s'établir, mais à être conſacrées. C'eſt donc d'après le beſoin du merveilleux, que les Poëtes & les Peintres ont repréſenté des actions, des ſcènes, des accidens, des qualités, des formes même ſurnaturelles. Lorſque des circonſtances heureuſes les ont guidés à la perfection, ils ont étudié & approfondi, non ſeulement les myſtères de l'ame & de l'eſprit humain, mais la conſtruction du corps, ſes proportions, ſes mouvemens; ils ont procédé d'abord, par le choix le plus recherché: mais pour faire ce choix, & pour en embellir leurs ouvrages, il a fallu que les Peintres, & les Sculpteurs ſur-tout, qui s'occupent des formes viſibles, repréſentaſſent le corps humain ſans voile. Plus ils l'ont obſervé, comparé, étudié nud, plus ils ont fait de progrès vers la perfection à laquelle l'Art éclairé les invitoit d'atteindre.

Ils ſe ſont donc écartés des uſages les plus univerſels, ceux des vêtemens, ainſi que de pluſieurs autres obſtacles qu'ils trouvoient dans la nature, & qu'ils ont fait céder à de ſublimes conventions. Après avoir franchi ces pas importans, ils ſe ſont avancés dans les régions fabuleuſes, & d'après les conventions reçues, ou d'après leur propre imagination, ils ont créé des Dieux humains, & des hommes divinisés; ils les ont repréſentés habitant & maîtriſant les élémens. Leurs ſcènes ont été, tantôt le vague des airs, & les régions olympiennes; tantôt la ſurface mobile, & les abymes des eaux; tantôt enfin des Royaumes ſouterrains & embraſés par des feux éternels.

Alors leurs méditations, leurs obſervations, leurs études, leurs talens exercés ſe ſont agrandis, & il a été difficile ſans doute que ceux qui ont réuſſi, ne ſe regardaſſent pas comme au-deſſus des Artiſtes, qui peignoient, à la vérité, ce que la nature humaine a d'intéreſſant, les mœurs, les paſſions, mais qui les repréſentoient ſans offrir tous les mouvemens, & toutes les beautés dont elles ſont ſuſceptibles. Il étoit difficile encore que les hommes inſtruits, les hommes en qui l'imagination prenoit l'eſſor, n'euſſent pas, pour des Artiſtes qu'ils voyoient s'élever à cette hauteur, une conſidération particulière.

Voilà donc, à ce que je penſe, l'origine & la marche de cette prééminence, dont, juſqu'à préſent, ont joui les Artiſtes qu'on nomme Peintres d'*hiſtoire*. Que quelques uns de ceux, qui approchent le plus de ce genre, & qui y touchent, pour ainſi dire, mettent en avant la perfection de leurs talens, & l'imperfection trop commune de la plupart de ceux qui les rivaliſent: ce moyen ne ſera jamais que captieux, parce qu'il ſuffit, comme je l'ai dit, de leur oppoſer le nombre des Peintres immortels, qui, malgré les difficultés que j'ai déſignées, ont acquis cette ſupériorité de talens qui ſemble décider la queſtion.

Quant à ceux qui penſeroient que la perfection ou la vérité phyſique de quelque imitation que ce ſoit, eſt ce qui doit décider ſeul du degré d'eſtime que mérite un ouvrage de peinture, leur opinion ſe peut réduire à ceci: des animaux repréſentés avec une parfaite vérité, offrent un tableau qui a une plus grande perfection d'imitation qu'un ſujet hiſtorique imparfaitement repréſenté. Il eſt impoſſible de leur donner un plus grand avantage; mais ſi vous admettez une perfection égale, les difficultés vaincues par le Peintre d'*hiſtoire*, je le repète encore, l'emportent tellement ſur celles qu'a eu à ſurmonter le Peintre de genre, qu'on ne peut balancer à décider pour le premier.

Si l'Artiſte de genre inſiſtoit, en obſervant que le Peintre, qui parvient à faire une plus exacte illuſion, eſt celui qui doit l'emporter, puiſqu'il exerce un art, dont l'objet eſt de tromper; on pourroit alors oppoſer les genres les uns aux autres, & l'on prouveroit aiſément que les objets les plus communs, repréſentés par des eſpèces d'ouvriers en peinture, trompent quelquefois plus complettement, en prenant ce terme dans ſon ſens propre, que ne peuvent jamais faire tous les genres les plus eſtimables. En effet, une canne peinte & ſuppoſée attachée par un clou à une muraille, engagera même un artiſte à avancer la main pour la prendre. Certainement, jamais l'animal le plus parfaitement peint, ni à plus forte raiſon un ſujet d'*hiſtoire*, un payſage, n'ont pu occaſionner une ſemblable illuſion.

En voilà aſſez je crois, pour mettre au moins ſur la voie de cette diſcuſſion ceux qui ne ſont pas aſſez inſtruits pour eſſayer d'y prendre parti. Mais j'ajouterai que ſi les Peintres d'*hiſtoire* veulent conſerver leur prééminence, il eſt plus important que jamais qu'ils redoublent de ſoin, d'étude & de courage. On a vu au mot ARTISTE une partie des qualités qui leur ſont néceſſaires. Je me refuſe à développer pourquoi ces qualités deviennent rares, & leur réunion plus difficile: mais je répèterai, que l'ennemi le plus dangereux de la peinture, eſt le luxe & la trop grande richeſſe répandue dans une nation. Lorſque ces deux vices des Empires ſont parvenus à leur degré extrême, les ouvrages des Arts entrent dans la claſſe des ſomptuoſités, des ſuperfluités, des meubles enfin ſoumis à la mode. Ils ne peuvent manquer alors d'être aſſujettis au caprice perſonnel, & d'une autre part, l'évaluation de leur prix, qu'on eſt bientôt porté à regarder comme le tarif de leur mérite, dépend du grand nombre des hommes riches qui ne conſultent que leur goût particulier ou la fantaiſie régnante.

Pourroient-ils, manquant de lumières, apprécier autrement la valeur vraiment libérale des ouvrages des Arts? Et ce ſont cependant ces juges qui parviennent à former ce qu'on appelle l'opinion publique & les arrêts du goût.

Ajoutons que le commerce des ouvrages de l'Art, devenu plus actif & plus raffiné, ne contribue pas moins aux erreurs qui s'établiſſent dans le jugement de ces ouvrages, que les marchands des objets mécaniques recherchés par le luxe, n'influent ſur les extravagances des modes.

Par toutes ces raiſons, les Artiſtes ſont enfin obligés de céder à la volonté plus forte de ceux qui les dominent par le beſoin qu'ils en ont. L'Art doit s'affoiblir, en paroiſſant même gagner quelque choſe dans des parties autrefois plus négligées.

Quel remède à ce mal? Il n'eſt peut-être que des paillatifs. La deſtinée des connoiſſances, eſt de ſe perdre par degrés, comme elles ſe ſont acquiſes, & par les mêmes cauſes qui les ont portées à leur perfection. C'eſt ainſi que les principes de la vie nous conduiſent enfin à la perte. On peut cependant penſer qu'ainſi que le régime & le ſecours de la raiſon ſoutiennent & prolongent l'exiſtence, de même la ſageſſe des adminiſtrations, l'influence dominante des Princes & des Grands, peuvent retarder la décadence des Arts, parce qu'eux ſeuls peuvent combattre avec avantage la ſorte d'empire que s'arroge l'ignorante opulence.

C'étoit les Etats, les Villes, les Princes qui ſe diſputoient les ouvrages des premiers genres dans la Grèce; c'étoit eux qui ſoutenoient les Artiſtes, qui deſtinoient leurs travaux à faire partie des monumens qui ont porté juſqu'à nous la gloire de cette nation privilégiée. Voilà les exemples; il ne s'agit que de les ſuivre, & j'oſe répondre du ſuccès. (*Article de M.* WATELET.)

HISTORIÉ (adj.) *Portrait hiſtorié*; on employe cette expreſſion, pour ſignifier la repréſentation d'une ou de pluſieurs perſonnes que le Peintre traveſtit, à l'aide d'un coſtume emprunté de l'Hiſtoire ou de la Fable, ou bien qu'il peint occupées à quelque action qui leur donne de l'intérêt ou du mouvement.

Une jeune beauté peinte avec les attributs de Flore, d'Hébé, d'une Veſtale, eſt un portrait *hiſtorié*. Un Père de famille, repréſenté inſtruiſant ſes enfans dont il eſt entouré, tandis que ſa femme paroît, dans ce même tableau, jouir avec délice de ce ſpectacle doublement intéreſſant pour ſon cœur, eſt de même un aſſemblage de portraits *hiſtoriés*.

Rien n'eſt plus ordinaire dans ceux qui ſe font peindre, que le deſir de voir *hiſtorier* leurs portraits. Rien de plus néceſſaire que la réuſſite, & de plus ridicule, lorſque l'Artiſte ne réuſſit pas.

Les portraits indiſpenſablement *hiſtoriés* parmi nous, ſont ceux qui ont rapport à des évènemens publics, & à des fonctions ou cérémonies, dans leſquelles on repréſente des Princes, des Grands, des Magiſtrats, enfin des Officiers municipaux.

Les portraits des Princes & des Grands, ſont plus ſujets à être *hiſtoriés* que d'autres. La Peinture accumule, par flatterie, ou d'après les deſirs de l'orgueil, des allégories froides, un coſtume que l'on peut appeller ambitieux, enfin les actions & les expreſſions ſouvent les plus exagérées. C'eſt bien pis encore, quand elle joint des modes modernes, capricieuſes, ridicules, aux idées qu'elle emprunte de l'ancienne mythologie, comme quand elle a mis la tête de Louis XIV, coëffée d'une énorme perruque, ſur le corps d'Apollon.

Dans les portraits *hiſtoriés* qui repréſentent, par exemple, des corps de Magiſtrature, & ſur-tout des corps municipaux, le plus ſouvent la vanité bourgeoiſe contraint l'Artiſte à ſacrifier les intérêts de l'Art au deſir qu'a chacun des individus, de figurer dans le tableau, au moins autant que dans la cérémonie; auſſi ne manquent-ils pas d'exiger qu'on les voye le plus complettement qu'il eſt poſſible, de face, ſans ombre ſur-tout, & ſans qu'aucune expreſſion dérange ou leur coëffure, ou leur habillement, ou la ſérénité riante d'une phyſionomie qui ſe complaît à être repreſentée.

Il en réſulte ordinairement, ou par les bornes du talent de l'Artiſte, ou par ſon obéiſſance forcée, que ces tableaux deſtinés à conſacrer un évènement, & à inſpirer à ſon occaſion quelque idée de reſpect, inſpire la dériſion.

Il en eſt de même encore d'une grande partie des portraits *hiſtoriés*, que les particuliers dictent aux Artiſtes: comme ce ſont les prétentions & la vanité qui les compoſent, elles rendent d'autant plus ridicules ces compoſitions, qu'elles y mettent plus de recherches, & ces portraits enfin ne ſont jamais plus bêtes, que lorſqu'on a voulu y mettre plus d'eſprit.

Une des raiſons principales du mauvais effet que produiſent les affectations repréſentées par la Peinture, c'eſt que toutes ces choſes, dans la nature, ne s'offrent au moins que paſſagérement, au lieu que dans les tableaux, elles ſe trouvent conſignées, comme à perpétuité; qu'elles s'y préſentent ſans ceſſe aux regards, de manière qu'il n'eſt guère poſſible qu'on n'en ſoit choqué tôt ou tard, & qu'alors on ne s'en moque habituellement.

Au reſte, la ſculpture ſemble, à cet égard, manifeſter encore davantage le ridicule des portraits *hiſtoriés*, parce que les ſtatues repré-

Digitized by Google

ſentent plus complettement l'homme que le tableau. En effet, les ſtatues l'offrent ſous plus d'aſpects, & ſous des formes plus ſenſibles, puiſqu'elles ſont palpables.

La ſtatue de la place des Victoires, par cette raiſon, expoſe, d'une manière plus ſenſiblement choquante, l'orgueil immodéré, & l'affectation d'une domination révoltante, qu'un tableau qui auroit été compoſé dans le même caractère.

Le véritable intérêt des Princes & des hommes illuſtres à qui on élève des ſtatues, ſur-tout ſi elles ſont *hiſtoriées*, eſt donc qu'elles n'offrent jamais d'allégories faſtueuſes ni offenſantes pour l'humanité.

C'eſt dans cet objet des Arts, que les grands principes des convenances doivent dicter les règles du véritable goût, du goût de tous les temps.

Si on les enfreint, on doit s'attendre qu'il arrivera un moment, où, ce qu'on regardoit comme noble, grand, impoſant, paroîtra ridicule, petit & choquant, & ce ſera pour toujours. On doit avouer que cette faute n'eſt pas entièrement celle des Princes: ils ſont peu inſtruits des convenances univerſelles, ſoit morales, ſoit *artielles*.

Les portraits *hiſtoriés*, ſoit qu'ils repréſentent des princes, ſoit qu'ils repréſentent des particuliers, deviennent ou des dériſions, ou des critiques amères, lorſqu'ils ne ſont pas ſimples, & que les acceſſoires ne ſont pas appropriés avec la plus grande fineſſe de goût au caractère qu'ils doivent avoir, & aux loix de la convenance, des bienſéances & des conventions utiles.

Les tableaux-portraits, conſacrés à la gloire ou à la vanité des Royaumes & des villes, ont lieu relativement à certains évènemens qui occaſionnent des actes publics; eſpèce de pantomimes nobles, dont les motifs ſont quelquefois auſſi louables que l'exécution en eſt ridicule.

Il eſt plus ordinaire, par toutes les raiſons que j'ai expoſées, que l'Artiſte conſacre les ridicules de l'eſécution, que le mérite de l'intention.

Cet abus du genre étoit moins ordinaire cependant, lorſque les peintres d'hiſtoire étoient chargés de ces ſortes de grandes compoſitions, parce qu'indépendamment des connoiſſances, & de l'habitude plus grande de diſpoſer un grand nombre de figures, il jouiſſoient d'une certaine conſidération qui pouvoit les affranchir des volontés des hommes puiſſans par leurs places & leur rang. Lorſque Titien, Rubens, Van-Dyck, Raphaël peignoient le portrait *hiſtorié*, quel original en effet, auroit oſé leur impoſer la loi de faire un tableau ridicule? Ces Artiſtes ſuivoient donc plus univerſellement les convenances générales & celles de l'Art. La manière ſavante & franche dont l'Artiſte ſaiſiſſoit le maintien, le caractère; l'habileté avec laquelle, dans les portraits particuliers, il avouoit les défauts de ſes modèles, ſans les exagérer; la vérité enfin de la couleur, de l'effet, & la beauté du faire donnoient à ces repréſentations, le mérite durable dont elles ſont ſuſceptibles.

D'ailleurs, un grand Peintre d'hiſtoire ne peignoit le plus ſouvent que de grands perſonnages, ou du moins des perſonnages diſtingués. S'il ſacrifioit de ſon temps ou de ſes loiſirs à des objets moins importans, il arrivoit que l'eſtime qu'obtenoient ſes ouvrages & la gloire de ſon nom reſté dans la mémoire des hommes, & conſacré dans les collections, prêtoient, aux ſujets mêmes inférieurs, une dignité que ces ſujets n'avoient point par eux-mêmes. Le particulier ignoré devoit vivre dans la poſtérité par le mérite de la vérité & par le grand talent de l'Artiſte.

Pour vous, jeunes Artiſtes, c'eſt à votre âge qu'on aime à *hiſtorier* des portraits, & ce penchant naît aſſez ſouvent de prétentions dans votre talent, comme il naît des prétentions de la vanité dans ceux qui les exigent; mais ſi vous cédez, ou à votre penchant, ou au deſir d'une jeune beauté, ne choiſiſſez, pour ſon traveſtiſſement, ni Vénus, ni Hébé, ni Flore. Ces noms portent l'imagination plus loin que ne peut atteindre votre modèle. Ces coſtumes vous porteront vous-même à un idéal éloigné de la reſſemblance que vous aviez deſſein de ſaiſir. Il vaut d'ailleurs bien mieux pour le modèle & pour l'Artiſte, qu'on diſe, en voyant le portrait naturel & vrai d'une jeune perſonne: » C'eſt ainſi que devoit être ſans doute Vénus»; que de dire « ſi Vénus n'avoit eu que cette » beauté, elle n'auroit pas eu tant d'autels ». (*Article de M.* WATELET).

HISTORIQUE. (adj.) On dit le genre de l'*hiſtoire*, le genre *hiſtorique*, la poëſie du genre *hiſtorique*. C'eſt cette poëſie qui fera ſur-tout l'objet de cet article.

On déſigne en peinture, par le mot *hiſtoire*, ou genre *hiſtorique*, l'art d'exprimer avec élévation & avec choix les actions des Dieux, & celles des hommes que leur célébrité a placés au-deſſus des hommes ordinaires.

Tous les genres de peinture, même les plus communs, doivent parler aux yeux. Il en eſt d'un ſtyle bas qui ſavent récréer, inſtruire & quelquefois émouvoir; mais en ne nous offrant que la repréſentation de ſcènes, dont les modèles peuvent ſe montrer à nos yeux. Cette dernière diſtinction eſt ce qui caractériſe ſpécialement ce qu'on appelle *les genres* proprement dits, & ce qui les fait différer de ce qu'on nomme l'*hiſtoire*. Non-ſeulement l'imitation des fleurs, des fruits, & d'autres objets inanimés, doivent être rangés dans la claſſe

Digitized by Google

claſſe des *genres*, mais encore les ſcènes champêtres ou domeſtiques, les ſujets de marine ou de guerre ſont des genres, parce que la compoſition n'en eſt pas poétique, que dans l'exécution tout y eſt fait d'après des objets communs, & que le réſultat en eſt de rendre ſimplement la nature.

Le devoir du peintre d'*hiſtoire*, eſt d'élever l'ame par la nobleſſe du ſujet, & par la grandeur du ſtyle, & de préſenter à notre eſprit tout ce qu'il peut concevoir au de-là même de ce qui eſt poſſible.

Ainſi point de tableaux d'*hiſtoire* ſans poëſie. C'eſt de ce genre qu'on a voulu parler, quand on a dit, que la peinture eſt une poeſie muette : *muta poëſis dicitur* (Dufreſnoy, *de arte graphicâ*)....

On doit traiter l'*hiſtoire* en peinture comme un ſujet héroïque dans l'art des vers :

Nil parvum, aut humili modo,
Nil mortale loquar.....

Ces mots d'Horace, ſignifient en langage de peinture : » je ne m'occuperai pas de ſujets » obſcurs & rampans; & je ferai des hom- » mes au-deſſus de l'homme même ». Ainſi bien loin d'aſtreindre le peintre d'*hiſtoire* à la fidelité d'un biographe ou d'un hiſtorien, on doit exiger qu'il traite les ſujets à la manière d'Homère, ou d'Euripide.

Ce que nous poſons ici comme principe, pourroit être regardé comme ſyſtême, ſi nous ne prouvions, par des exemples irrécuſables, que la peinture d'*hiſtoire* ne peut avoir lieu ſans poëſie, que cette qualité ſeule lui donne de la clarté, du mouvement, & en conſtitue le vrai caractère.

Citons d'abord un tableau de la galerie où Rubens a repréſenté divers traits de la vie de Marie de Médicis. Cet artiſte, vraiment peintre d'*hiſtoire*, avoit à repréſenter la mort de Henri IV, & la régence donnée à la Reine. Avant que de parler de ſon ouvrage, ſuppoſons que ce ſujet ſoit propoſée à un artiſte qui ne connoiſſe ni les droits, ni l'étendue de l'art. D'abord, il ne concevra pas qu'on puiſſe placer le corps du Roi dans le même tableau, où ſe fait l'élection de la régente. Ajoutons à la ſuppoſition que cependant on l'exige de lui : alors, d'un côté il fera voir Henri mort ſur un lit, entouré d'officiers de cour; & de l'autre, l'aſſemblée d'un conſeil où préſidera la Reine. Or, cette peinture ſans unité d'action, ne déſignera ni le héros, ni le ſujet de l'aſſemblée.

Voyons à préſent comment il falloit peindre ce ſujet, pour le rendre intelligible & digne des principaux acteurs. Le corps du Roi Henri eſt enlevé & porté au nombre des Dieux qu'on apperçoit dans l'olympe, par le Temps & par Jupiter. En effet; c'eſt par le Temps, que toutes choſes ſont déterminées, c'eſt par le maître des Dieux, que les héros reçoivent la récompenſe des grandes actions, & qu'ils deviennent immortels. La Gloire & la Renommée, au milieu des trophées d'armes que Henri a laiſſés ſur la terre, s'affligent de ſa perte, & regrettent de n'avoir plus de ſi hauts faits à publier. Cette partie du tableau toute morale, amene la régence donnée à Marie de Médicis. Cette Reine en longs habits de deuil, accompagnée de la Prudence & de la Sageſſe, reçoit des mains de la France la boule du gouvernement. Les grands du royaume, ſe proſternant autour de ſon trône, paraiſſent l'aſſurer de leur zèle & de leur ſoumiſſion. On voit comment ce tableau, par la diſpoſition des figures qui le compoſent, devient clair & exprime divers événemens, ſans cependant diviſer l'action.

Ce n'eſt pas que nous prétendions que l'allégorie ſoit eſſentielle dans une ſcène pittoreſque, pour la rendre poëtique; nous ſommes loin de cette penſée, & nous n'avons apporté en exemple, le tableau de Rubens, que pour montrer que ſi la poëſie allégorique peut contribuer à la clarté du ſujet, la poëſie ſimple, celle qui n'introduit pas d'êtres purement métaphyſiques, doit à plus forte raiſon, le rendre en même temps, & plus piquant & plus facile à comprendre.

Propoſons un ſujet où la poëſie ſimple puiſſe augmenter l'intérêt d'un fait *hiſtorique*. Ce ſera ſi l'on veut, le miracle de la manne, nourriſſant les Iſraëlites dans le déſert.

Un eſprit froid & *littéral*, ſe contentera de préſenter la figure de Moyſe, diſant au peuple d'Iſraël. » Voilà le pain que le ſeigneur vous » donne à manger. » Les Iſraëlites mangeront, & ſeront occupés à recueillir la manne pour leur journée, car tout cela eſt du texte. Mais le Pouſſin, qui a prouvé par tant d'ouvrages que le peintre doit être poëte, même quand il s'agit de rendre les vérités *hiſtoriques*, admet, indépendamment des figures dictées par l'hiſtorien, une fille faiſant partager à ſa mère le lait de ſon ſein, nourriture que ſon enfant réclame avec larmes, comme un bien qui n'eſt qu'à lui. Mais hélas c'étoit la ſeule reſſource qui reſtuit à cette malheureuſe fille pour appaiſer un peu la faim d'une mère chérie, puiſqu'elle n'avoit pas encore apperçu la chute de la manne. Pouſſin, fait voir deux jeunes gens qui ſe diſputent cette nourriture, en ſe battant : caractère de la vivacité de leur âge, & ſur-tout d'un appétit que l'on ne croit jamais pouvoir aſſouvir.

Ces deux groupes, qui n'ont pas été ſuggérés par l'hiſtorien, répandent ſur le ſujet

un touchant intérêt, une variété piquante, & indiquent poetiquement que la manne a été envoyée du ciel dans un temps de famine.

Si, malgré ces exemples, on perſiſtoit à prétendre que les tableaux d'*hiſtoire* doivent ſuivre fidelement les faits *hiſtoriques*; qu'y ajouter de nouvelles idées, changer la diſpoſition de la ſcène, c'eſt dénaturer les ſujets; ſi on veut qu'enfin la peinture d'*hiſtoire*, ſoit enchaînée par la lettre du texte *hiſtorique*; que les raiſonneurs créent donc de nouveaux grands-maîtres, & qu'ils produiſent des moyens inconnus juſqu'ici, pour inſtruire par l'art de peindre.

Il nous reſte à prouver la néceſſité du choix dans les formes, & dans la couleur des objets qui doivent compoſer un tableau d'*hiſtoire*. Il eſt étonnant que la néceſſité de ce choix n'ait pas été ſentie, ou du moins ait ſemblé ne pas l'être, par des artiſtes qui doivent connoître le prix des ſtatues antiques, & des chef-d'œuvres de l'école Florentine, & de l'école Romaine; & il eſt encore ſurprenant qu'en négligeant ce choix, ils aient réduit cette négligence en principe. Mais tel eſt l'abus du raiſonnement de la part d'hommes peu inſtruits. Ils ont dit: le tableau doit être une copie de la nature, la ſeule tâche du peintre eſt de chercher à l'imiter telle qu'elle eſt; s'il y parvient, il a atteint ſon but, & prétendre l'embellir, eſt une chimérique prétention. Ce raiſonnement n'eſt point applicable à l'art de peindre l'*hiſtoire*. Les faits que cet art repréſente, ne ſont pas ſous nos yeux, ils ne ſont tranſmis à notre penſée que par le récit des hiſtoriens; c'eſt notre imagination ſeule qui s'en forme des tableaux, & c'eſt auſſi l'imagination que l'art doit ſatisfaire. Ainſi, quand l'ouvrage de l'artiſte doit m'offrir un Apollon, les idées que je me ſuis faites de cette figure céleſte, ne peuvent être égalées par le portrait le plus exact d'un beau jeune homme qui aura ſervi de modèle à l'artiſte. Pourquoi? c'eſt qu'il n'eſt point de jeune homme dans la nature, qui réuniſſe toutes les beautés dont mon eſprit aura formé celles d'Apollon. Comment donc repréſenter ce dieu? Les Grecs nous l'ont appris: c'eſt en raſſemblant toutes les beautés éparſes dans diverſes figures de jeunes hommes, & compoſant de ces beautés, comme dans la figure ſublime du Belvédere, un enſemble plus parfait que la nature même, priſe dans le plus bel individu. De ce raiſonnement découlent deux vérités bien remarquables; la première, c'eſt que l'excellence offerte par l'art, n'eſt point purement idéale, mais qu'elle eſt le réſultat du talent de bien copier la nature choiſie. La ſeconde c'eſt qu'elle ſuppoſe dans l'artiſte capable de ce choix, plus de connoiſſances, plus de juſteſſe & infiniment plus de goût, que dans celui qui copie ſervilement la nature comme elle ſe rencontre ſous ſes yeux. Et voilà ce qui conſtitue le grand ſtyle, le ſtyle propre à l'hiſtoire. Remarquons en paſſant que, par rapport aux formes & aux proportions, le ſculpteur eſt aſtreint aux mêmes loix que le peintre d'*hiſtoire*.

Mais, dira-t-on, de très-grands artiſtes n'ont pas connu ce choix de formes, & leurs ouvrages n'en ſont pas moins très-précieux. Vaine objection. Les artiſtes qu'on cite pour exemple, n'ont pas été de vrais peintres d'*hiſtoire*, ou bien s'ils tenoient à quelques égards à cette claſſe, c'étoit par la poëſie & la grandeur de leurs compoſitions, & par la ſimplicité & la force de leur coloris. Car le ſtyle *hiſtorique* embraſſe toutes les parties de l'art; & l'on place, par indulgence, dans la claſſe de l'*hiſtoire*, des ouvrages où ce ſtyle ne règne que dans quelques parties, pourvu du moins qu'elles ſoient capitales.

D'après la thèſe que je viens d'établir, un homme inſtruit, en voyant le très-beau tableau du cabinet du Roi, repréſentant les vendeurs chaſſés du temple, ne rangera pas Jacques Jordaens au nombre des peintres d'*hiſtoire*. En effet, la compoſition de ce tableau, eſt tellement embarraſſée d'objets accumulés les uns ſur les autres, que, ſans une figure qui offre à-peu-près le caractère convenu pour celles du Chriſt, il ſeroit impoſſible de découvrir le ſujet. Cette figure elle même eſt dans une attitude ſi baſſe & ſi gauche, qu'on doute de ſa dénomination & de ſon action. Les autres figures du tableau vêtues à la flamande, dans les attitudes les plus triviales, & ſous les formes les plus communes, n'ont rien qui ne ſente le marché d'Anvers. Quant au coloris, les détails qui en ſont charmans pour un tableau de genre, nuiroient à un ſujet d'*hiſtoire*, par le brillant des teintes qui attaqueroit trop vivement l'œil du ſpectateur. Car on ne ſauroit trop le dire, c'eſt dans la ſimplicité des teintes, comme dans celle des formes, que réſide principalement la grandeur du ſtyle qui doit être celui de l'*hiſtoire*, & qui caractériſe bien plus ſon eſſence, que le choix du ſujet. En effet, un ſujet peut-être pris dans l'*hiſtoire*, & devenir, par la manière dont il eſt traité, une véritable *tambochade*, un ſimple *tableau de genre*.

Cependant comme nous l'avons déja inſinué on eſt à-peu-près généralement convenu de ranger dans la claſſe des peintres d'*hiſtoire*, des artiſtes qui n'ont pas eu, dans toutes les parties, le ſtyle propre de l'*hiſtoire*, mais qui l'ont poſſédé du moins, dans quelques parties capitales, & dans un degré éminent. Ainſi par la grandeur de ſes effets, par la richeſſe, la

Digitized by Google

poëſie, & l'abondance de ſes compoſitions, Rubens y tient ſa place & y occupe même un rang très-diſtingué, comme Paul-Veronèſe par la magnificence de ſes ordonnances. Le Tintoret a des maſſes, & des partis d'effet ſi impoſans; ſon deſſin même à un ſtile ſi grand, ſes attitudes ſont ſi faciles, qu'il peut être réputé peintre d'*hiſtoire*, malgré la biſarrerie de ſes inventions, & les incorrections de ſes proportions & de ſes formes. (1) Enfin on ne refuſe pas même ce rang à Jacques Baſſan, quoiqu'il ait adopté des attitudes communes, & des caractères de têtes auſſi peu nobles; parce que ſon coloris étoit ſimple, ſes teintes puiſſantes & ſes effets larges & bien cadencés. Les ouvrages de ce grand peintre, ſe ſont peu conſervés: mais dans ceux qui ont le moins noirci, on peut voir la raiſon de l'eſtime qu'il a obtenue de ſes contemporains. P. Veronèſe, lui en a donné un témoignage non équivoque, en lui confiant pendant pluſieurs années l'education pittoreſque de Carletto-Cagliari ſon fils.

Mais quels qu'aient été les talens de tous ces hommes à qui l'on ne peut guère, je crois, refuſer le titre de peintres d'*hiſtoire*, reconnoiſſons du moins que la prééminence de ce titre, doit être réſervée à ceux qui ſe ſont diſtingués par l'excellence du deſſin & de l'expreſſion. Quelle doit être en effet la ſcience des artiſtes qui peuvent courir cette carrière d'une manière diſtinguée? Combien toutes les parties qui compoſent le corps humain doivent leur être connues, pour diſpoſer à leur gré de tous ſes mouvemens, de toutes ſes proportions, de toutes ſes affections ſuivant l'âge, le rang, le pays & l'état phyſique des ſujets qu'ils veulent rendre! Etude réflechie ſur les monumens antiques; connoiſſance approfondie de la partie d'anatomie, où réſident les organes des mouvemens; chaleur de penſée pour les caractères, ſentiment pour la peinture des paſſions; détails ſur les coſtumes: tel eſt à-peu-près, ſur l'objet ſeul de la figure humaine, ce que doit poſſéder le peintre d'*hiſtoire*, dans les parties propres à l'art du deſſin. Car l'architecture, la perſpective, l'*hiſtoire* de tous les pays, la connoiſſance de beaucoup de branches d'hiſtoire naturelle, ſur-tout d animaux, & des végétaux, la mythologie, les uſages, les inſtrumens civils militaires & religieux, des peuples anciens & modernes; toutes ces branches & bien d'autres que j'admets, ne peuvent être regardées que comme des connoiſſances acceſſoires aux parties ſpéciales qui conſtituent le peintre du grand genre, conſidéré comme deſſinateur. Qu'on y joigne actuellement le mérite du coloris propre à chaque ſujet & aux divers eſpaces, & on aura une idée de l'art de peindre l'*hiſtoire*, & de ce qu'on eſt en droit d'en attendre. (*Article de M. Robin*).

(1) M. Reynolds n'a pas préciſément exclu du genre de l'*hiſtoire* les artiſtes que cite ici l'auteur de cet article; mais il a diviſé ce genre en deux claſſes. La premiète, bien ſupérieure à l'autre, eſt compoſée des maîtres qui ont joint la profondeur de penſée, la grandeur d'expreſſion, la ſimplicité de compoſition, à la pureté des formes, & dont le coloris ſage ne fait que rendre plus puiſſante encore l'expreſſion générale. La ſeconde claſſe, *longo ſed proxima intervallo*, eſt compoſée des peintres qu'il nomme d'*apparat*, & qui ſéduiſent le ſpectateur par la magnificence du ſpectacle & par l'éclat du coloris. Il range dans cette claſſe Rubens, Paul Véronèſe, &c. & prouve que même les qualités qui ont fait la gloire de ces artiſtes, ſeroient nuiſibles au premier genre, qu'on pourroit appeller le genre *pur & expreſſif*. On tireroit à peu près le même réſultat des écrits de Mengs, d'où il faudroit conclure que le premier, le vrai genre de l'*hiſtoire*, eſt celui que, pendant long-temps, preſque tous les artiſtes de l'Europe ſemblent être convenus d'abandonner. (*Note de l'Editeur.*)

HO

HOMME (ſubſt. maſc.) L'*homme* a été vraiſemblablement l'unique objet de l'art naiſſant, & il eſt reſté le principal objet de l'art perfectionné. Le premier ſauvage qui a tracé maladroitement un contour, ou qui a groſſièrement repréſenté le relief d'une figure, a cherché, dans ſes travaux informes, à imiter la figure humaine; car c'eſt de l'*homme* que l'homme a toujours été le plus occupé.

Ne connoiſſant rien de plus parfait que lui-même, il a donné aux dieux qu'il a imaginés une forme humaine. Le dieu ſuprême, pour le ſauvage encore brut, eſt l'*homme d'en haut*, l'*homme* qui roule & lance le tonnerre, l'*homme* qui loge ſur les montagnes. Homère pour exprimer les dieux, dit ſouvent *ceux qui habitent les maiſons de l'Olympe*.

C'eſt le beſoin qui a inſpiré les arts néceſſaires à la vie; c'eſt la religion qui a donné naiſſance aux beaux arts. Les premières repréſentations que l'*homme* ait eſſayées furent celles de ſes dieux, & par conſéquent des imitations de la figure humaine, puiſque c'étoit cette figure qu'il prêtoit aux dieux.

S'il a dans la ſuite imité des animaux, des plantes, cette imitation avoit pour objet de ſuppléer à l'écriture qu'on ne connoiſſoit pas encore. Tels furent les caractères hiéroglyphiques des Egyptiens.

Mais cette ſorte de repréſentation fut très-imparfaite, parce que l'art étoit encore ſauvage. Quand il commença à ſe perfectionner, on avoit déja trouvé l'écriture alphabétique. Il ne s'occupa donc pas à perfectionner le ſupplément de l'écriture, parce que ce ſupplément devenoit inutile.

L'art fut encore aſſez long-temps conſacré à la religion, c'eſt-à-dire, à repréſenter les dieux qui avoient des figures humaines. Enſuite il

ſe propoſa de perpétuer le ſouvenir des grands *hommes*; ce fut donc l'*homme* qu'il continua d'imiter.

Ce premier objet des arts, en fut toujours preſque l'unique objet chez les Grecs; les Romains, leurs élèves, ne firent que marcher ſur leurs traces & les ſuivre de loin. Auſſi ne peut-on donner aucune preuve que les anciens aient réuſſi dans l'imitation du payſage. Du moins ce qu'on voit de payſages & de fabriques dans leurs bas-reliefs eſt-il d'une imitation fort imparfaite. S'ils ont plus approché de la vérité dans l'imitation de quelques animaux, c'eſt que la ſtructure des animaux ſe rapproche de celle de l'*homme*, & qu'il ne faut pas une très-longue étude à celui qui ſait repréſenter la figure humaine, pour paſſer à la repréſention d'un animal. Cependant on ne peut prouver par aucun monument que les anciens aient reuſſi auſſi bien que les modernes dans la repréſentation des chevaux, quoique leurs ſculpteurs euſſent des occaſions fréquentes de faire des quadriges.

On a lieu de ſoupçonner auſſi que les anciens n'ont pas été ſi loin que les modernes dans la couleur & le clair-obſcur, & cette imperfection apparente peut avoir été chez eux le réſultat d'une réflexion profonde. Ces artiſtes philoſophes auront bientôt reconnu qu'il eſt abſolument impoſſible à l'art de parvenir à une parfaite imitation de la nature dans ces deux parties & ſur-tout dans la première; & au lieu de s'obſtiner à pourſuivre ce qu'ils ne pouvoient atteindre, ils ſe ſeront contentés pour ces parties d'une apparence vraiſemblable. C'eſt ainſi qu'ils ſeront ſagement convenus de borner leurs études les plus ſérieuſes à l'imitation des formes & à l'expreſſion.

Ces bornes apparentes qu'ils donnèrent à l'art, en le renfermant dans l'imitation de l'*homme*, leur en firent étendre en effet les limites; car les deux grands moyens de parvenir aux plus brillans ſuccès, ſont, de ne point partager ſes efforts, & de ſavoir bientôt renoncer à faire des efforts inutiles.

Ce n'eſt point en effet ſe borner, que de ſe reſtreindre à l'imitation de l'*homme*; c'eſt donner à l'art l'objet le plus beau qu'il puiſſe ſe propoſer; c'eſt lui offrir le but qu'il eſt le plus difficile d'atteindre; c'eſt lui préſenter la palme la plus glorieuſe qu'il puiſſe recueillir.

Auſſi, quoique nos idées ſur l'art ſoient fort différentes de celles des anciens, nous avons toujours conſervé la ſupériorité au genre qui ſe ſe propoſe de repréſenter l'*homme* dans tous ſes mouvemens, & dans toutes ſes affections, & c'eſt ce que nous appellons le genre de l'hiſtoire.

Et qu'eſt-ce que la repréſentation, je ne dirai pas d'une fleur, d'un fruit, d'un arbre, d'un payſage; mais d'une mer en fureur, d'un tonnerre enflammé, des convulſions de la nature, & du bouleverſement de cette nature inſenſible, comparée à la repréſentation de l'*homme* jouiſſant du calme de la ſageſſe, ou agité par l'orage des paſſions? Toutes les autres imitations me laiſſent froid, ſi celle de l'*homme* n'y eſt pas aſſociée. Je vois en peinture, un vaiſſeau tourmenté par la tempête, un arbre, un édifice, renverſés par la foudre, un pays entier bouleverſé par un tremblement de terre: j'admire l'adreſſe de l'artiſte, je ſuis étonné de ce qu'il a ſi bien menti, lorſque ſon art ne lui permettoit pas d'atteindre à l'exacte vérité: mais s'il veut m'émouvoir & parler à mon ame, qu'il repréſente l'*homme* voyant, du rivage, ſon fils près d'être ſubmergé, l'*homme* qui frémit de crainte, lorſque la foudre a frappé l'arbre ſous lequel il cherchoit un aſyle, l'*homme* fuyant la terre qui l'a vu naître, & qu'un tremblement va détruire.

Mais ſans doute, l'artiſte qui a conſacré ſes principales études à repréſenter toujours imparfaitement, mais cependant d'une manière ſéduiſante, la foudre, une tempête, un tremblement de terre & les théâtres de ces phénomènes, n'a pu étudier l'*homme* aſſez profondément, pour repreſenter toute la beauté de ſes formes, & toute l'énergie des affections qu'il éprouve à ces différens ſpectacles. Je ſerai donc bien plus fortement remué par l'artiſte ſupérieur, qui, ayant fait de l'*homme* ſa principale & même ſon unique étude, ne ſera que m'indiquer le tonnerre, la tempête, le tremblement de terre, & me repréſentera, dans toute leur perfection, les formes & l'expreſſion de l'*homme* qui eſt témoin de ces phénomènes.

Il eſt donc certain que les artiſtes de l'antiquité avoient choiſi la plus grande, la plus belle partie de l'art; & s'ils ont ſurpaſſé les modernes dans cette partie, on peut dire qu'ils leur ont été ſupérieurs dans l'art.

Mépriſons encore les anciens maîtres de l'art: rions de ce qu'ils ignoroient ce qu'ils n'ont pas voulu connoître: énorgueillifſons-nous de nos avantages dans des parties ſubalternes: je crois voir un adroit faiſeur d'acroſtiches, un patient rempliſſeur de bouts rimés, vouloir uſurper le trône d'Homère.

Les anciens, peut-être, n'auroient pas repréſenté un coup de tonnerre auſſi bien qu'un de nos payſagiſtes; mais ils auroient repréſenté le Dieu qui lance la foudre, & j'aurois frémi au ſeul aſpect de ſes ſourcils: ils n'auroient point, par le fracas de ce que nous appellons une *grande machine*, repréſenté le jugement dernier, ou la chûte des anges rébelles; mais ils auroient repréſenté le Juge des anges & des hommes, & mon œil timide auroit pu ſoutenir à peine cette impoſante repréſentation. Ils auroient moins occupé mes yeux, & peut-être

mon eſprit ; mais ils auroient dominé ſur mon ame. C'eſt donc l'*homme* que l'art doit ſur-tout étudier, s'il veut exercer ſur l'*homme* l'empire le plus puiſſant. (*Article de M. Levesque.*)

HONNEUR. (ſubſt. maſc.) L'*honneur* d'un artiſte eſt d'exceller dans ſon art ; mais il perdra pour ſon talent, tout le temps qu'il ne craindra pas d'employer à la recherche des *honneurs*, & cette recherche occupant une partie de ſes eſprits, au moment où il recevra les *honneurs* qu'il aura pourſuivis, il ſera moins digne de les obtenir.

Mais s'il eſt dangereux pour les artiſtes de courir après les *honneurs*, il eſt très-avantageux pour l'art que les *honneurs* viennent les chercher. On ne ſauroit douter que ceux qui furent accordés aux arts dans l'ancienne Grèce, n'aient contribué beaucoup à leur perfection.

Les villes de la Grèce honoroient ſans doute la peinture, quand elles enrichirent Zeuxis, & quand, dans la ſuite, elles reçurent avec reconnoiſſance le préſent de ſes ouvrages.

Un édit public ne permit qu'aux perſonnes libres d'exercer les arts ; on eût craint qu'ils ne fuſſent ſouillés par des mains qui avoient porté des fers. Les élémens de la peinture, ou plutôt du deſſin, furent ce qu'on apprit, avant toutes choſes, aux enfans de condition libre.

Pamphile, le maître d'Apelles, exigeoit un talent de ceux qui vouloient apprendre ſon art : les autres maîtres ſuivirent ſon exemple, les enfans du bas peuple, à qui la démocratie permettoit de s'élever aux charges publiques, & de prendre part aux plus grands intérêts de l'état, ne pouvoient aſpirer à cultiver les arts.

Alexandre aimoit Apelles, ſe plaiſoit à venir s'entretenir avec lui dans ſon attelier, & ne s'offenſoit pas des réponſes quelquefois un peu familières du peintre.

Ce Démétrius, à qui ſes conquêtes firent donner le nom de *Poliorcetes*, (le preneur de villes) ne marqua pas moins de bienveillance pour Protogènes. Le prince, pour ſe délaſſer du ſiége de Rhodes, alloit viſiter l'artiſte dont la maiſon étoit dans la campagne.

Les arts ne furent pas de même conſidérés à Rome. Il eſt vrai que des patriciens exerçoient la peinture ; mais ſuivant l'eſprit public des Romains, c'étoit l'homme alors qui honoroit l'art & dans la Grèce, c'étoit l'art qui honoroit l'homme.

Les arts, après leur renaiſſance, furent excités par des *honneurs*. Léonard de Vinci mourut dans les bras du Roi de France. Le fier Jules II honoroit Michel-Ange autant qu'il pouvoit honorer quelqu'un ; c'eſt-à-dire, que du moins il le conſidéroit un peu plus que les *Monſignori* de ſa cour.

Raphaël, aimé de Léon X, eut l'eſpérance d'être cardinal.

L'Empereur Maximilien ſe plaiſoit à voir travailler Albert Durer, & l'enoblit. Ce peintre obtint l'eſtime de Charles-Quint & de Ferdinand, ſon Frère, Roi de Hongrie & de Bohême.

On connoit la conſidération que le terrible Henri VIII, Roi d'Angleterre, eut pour Holbein. « De ſept payſans, je pourrois faire » ſept comtes comme vous, dit-il à un ſeigneur » ennemi d'Holbein ; mais de ſept comtes, je » ne pourrois faire un Holbein ».

Nous avons fait connoître à l'article Ecole, les *honneurs* que Rubens reçut à la cour de Philippe IV, Roi d'Eſpagne, & à celle de Charles II, Roi d'Angleterre.

Si l'artiſte vit dans un temps où l'art ne ſoit pas *honoré*, qu'il ſe conſidère & s'honore lui-même. Si les riches, les grands ont peu d'eſtime pour les arts, qu'il ſe garde bien de les fréquenter ; il perdroit auprès d'eux l'énergie qui lui eſt néceſſaire, concevroit quelque doute ſur la dignité de ſa profeſſion & riſqueroit de ſe moins eſtimer lui-même, en ſe voyant médiocrement eſtimé. L'illuſion d'un noble orgueil lui eſt utile ; qu'il la conſerve précieuſement. (*Article de M. Levesque.*)

HORIZON. (ſubſt. maſc.) Ce mot a, dans le langage de la peinture, la même ſignification que dans la langue ordinaire ; c'eſt-à-dire, qu'il ſert à nommer la ligne où ſe réuniſſent le Ciel & la terre : il vient d'un mot grec qui ſignifie *déterminer*, *fixer la limite*. Cependant on s'en ſert dans la peinture, ſous deux rapports différens : le premier eſt relatif à la perſpective. On appelle *horizon*, ou ligne horizontale, la ligne ſur laquelle aboutiſſent les rayons viſuels. On nomme *horizon*, l'endroit du tableau où la terre touche au ciel, & c'eſt la ſeconde application de ce mot. Mais on exprime plus proprement cette partie du tableau par le mot *lointain*. En ce ſens, la meilleure méthode de rendre l'*horizon* relativement aux couleurs, aux effets & aux manières diverſes des habiles peintres, pourroit former un article qui ſera mieux placé ſous le mot Lointain. Ainſi nous nous contenterons de dire ici quelque choſe ſur l'*horizon* dans la perſpective.

Nous avons établi que c'étoit ſur la ligne horizontale que ſe plaçoit le point où ſe réuniſſent les rayons viſuels, & qu'un appelle communément le point de vue. C'eſt une convention d'autant mieux fondée que l'œil de l'homme qui contemple, ſans intention particulière, une vaſte campagne, ou l'étendue de la mer, s'arrête ordinairement à l'*horizon*.

La ligne de l'*horizon* doit être en perſpective du niveau le plus exact : auſſi employe-t-on figurément les expreſſions, *ligne horizontale*, *ſurface*, *plan horizontal*, pour exprimer le niveau de ces plans, de ces ſurfaces, de ces lignes.

Cette qualité ſpéciale de l'*horizon* en perſpective, détermine la différence de cette application du mot, d'avec celle qui ſe donne à l'*horizon* ou lointain, dans une peinture, car ce lointain ou *horizon* peut être très varié de formes.

Ce n'eſt pas une choſe indifférente pour un peintre, que de bien ou mal placer, dans ſon ouvrage, la ligne *horizontale*. Si elle eſt placée haute, il faudra voir davantage le deſſus des objets; ſi cette ligne eſt baſſe, ces deſſus ou profondeurs deviennent plus raccourcies.

Un artiſte raiſonnable ſe détermine ſur ce choix par la place que doit occuper ſon ouvrage, & par les objets qu'il ſe propoſe de rendre. S'ils ſont d'une nature à produire une parfaite illuſion, tels que des meubles, de l'architecture, ou tous autres objets ſans mouvement; alors il doit ſuivre la loi donnée par la nature, & placer l'*horiſon* ſuivant le lieu qu'occupera le regardant. S'il fait un tableau d'hiſtoire, alors ſans s'écarter de cette loi d'une maniére choquante, il doit cependant s'en éloigner autant qu'il le faut pour conſerver de la grace, diſons plus, de la vraiſemblance dans ſon ouvrage: autrement ce ſeroit le cas de lui appliquer cette leçon:

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraiſemblable.

En effet, ſuppoſons qu'un peintre ait à faire un tableau deſtiné à être placé à vingt pieds de terre; s'il met l'*horiſon* tel qu'il ſeroit dans la nature, s'il voyoit d'en-bas la ſcène réelle qu'il veut peindre, il placera cette ligne à 14 ou 15 pieds au deſſous du bas de ſon tableau; & alors toutes les hauteurs des objets de ſon tableau, deviendront raccourcies, & produiront des effets déſagréables, ſur-tout dans un ſujet dont l'action ſe paſſeroit ſur la terre, & par rapport aux figures debout.

D'un autre côté, lorſque les peintres choiſiſſent un *horiſon* trop haut, les objets de leurs tableaux ont l'air de ſe renverſer ſur les ſpectateurs. C'eſt une pratique qui produit des effets ridicules, & qu'il faut fuir, quoique le Tintoret en ait fait un aſſez fréquent uſage.

Ainſi, pour concilier la vraiſſemblance avec la néceſſité de plaire, il eſt avantageux de placer la ligne d'*horiſon* un peu bas, ſur-tout lorſque le tableau doit être élevé, ſans cependant le faire ſortir de la ſcène.

Nous ſavons que cette conciliation eſt contre le ſyſtême de quelques peintres qui n'ont pas fait difficulté de placer l'*horiſon* hors d'œuvre, quand l'expoſition de leur tableau leur a ſemblé l'exiger. L'art de peindre eſt auſſi l'art de plaire, & on peut ſacrifier cette loi de rigueur, ſur-tout lorſque des peintres habiles en perſpective, en ont uſé ainſi. Il nous ſuffit de citer le Vouet, le Sueur, Jouvenet, la Hyre & Carle Maratte, qui ſont aſſurément des modèles à ſuivre ſans balancer. (*Article de M.* ROBIN.)

I I

JALOUSIE (ſubſt. fem.). Funeſte maladie de l'ame, qui attaque ſouvent les artiſtes. Deux rivaux ne diſputent ordinairement qu'un objet cheri ; mais, chez les artiſtes, deux amours, également puiſſans dans l'ame dont ils s'emparent, y font naître à-la-fois une double jalouſie : l'un de ces amours eſt celui du profit, & l'autre celui de la gloire.

Les artiſtes, dans leur vie occupée & tranquille, devroient ne nourrir que des affections douces ; mais, dans le ſilence paiſible de leurs ateliers, trop ſouvent l'envie ronge leur cœur ; elle les a quelquefois portés au crime.

L'art renaiſſoit à peine, quand André, jaloux de Dominique, porta le poignard dans le cœur de ſon maître, de ſon bienfaiteur, de ſon ami.

Michel-Ange, jaloux de la réputation du Vinci, lui cauſa tant de dégoûts, qu'il l'obligea de s'expatrier ; il s'efforça de faire regarder Raphaël comme un plagiaire, & de lui ſuſciter pour rival, Fra Baſtian del Piombo.

Par-tout la jalouſie pourſuivit le doux & modeſte Zampierri, qu'on appelle le Dominiquin. Quand il eut fini ſon tableau de la communion de Saint-Jerôme, que le Pouſſin comptoit entre les plus beaux de Rome, Lanfranc ſe hâta de faire graver à Bologne, le même ſujet qu'avoit peint Louis Carrache, & répandit à Rome cette eſtampe & eut ſoin de faire remarquer quelques reſſemblances qui ſe trouvoient entre l'ordonnance de Louis, & celle du Dominiquin. La plupart des contemporains crièrent au plagiat, & ſoutinrent que Zampieri étoit incapable de rien faire par lui-même ; il eſt vengé par la poſtérité.

Malheureux à Rome, il alla travailler à Naples, & y trouva un autre ennemi jaloux, un nouveau perſécuteur, l'Eſpagnolet, qui diſoit que le Dominiquin ne méritoit pas le nom de peintre, & qu'il ne ſavoit pas même manier le pinceau. Il mourut de langueur & de faim, dans la crainte d'être empoiſonné.

Des artiſtes jaloux, gâterent les beaux tableaux que le Sueur avoit peints pour le cloître des Chartreux, & qui appartiennent maintenant au Roi. Les plus belles têtes, les plus ſavantes expreſſions furent détruites avec le couteau. On voit que cet inſtrument a été employé avec art, & par des mains exercées au deſſin. Des expreſſions juſtes & préciſes, ont été rendues ridicules par la marche ſavante du couteau. On reconnoit qu'il étoit tenu par des gens qui ſavoient faire ce que les artiſtes appellent des caricatures. Ce n'auroit pas été de cette maniere, que des ignorans auroient pu gâter un bel ouvrage, & les ennemis cachés de le Sueur, ſe ſont décelés par leur habileté même. On a prétendu qu'il étoit mort empoiſonné, & des artiſtes avoit ſeuls intérêt d'avancer ſes jours.

La jalouſie des artiſtes n'a pas toujours une énergie atroce : elle eſt plus ſouvent baſſe & meſquine. Elle les détourne de leur art, pour les appliquer à de petites manœuvres, à de petites intrigues. En aviliſſant leur ame, elle ne peut que dégrader leurs talens. Croit-on qu'il ſoit poſſible de s'occuper dans le monde, de manèges humilians, & de retrouver, dans ſon attelier, la nobleſſe qui eſt néceſſaire à l'exercice des arts ? (*Article de M.* LEVESQUE.)

I C

ICHNOGRAPHIE. (ſubſt. fem.) Ce mot ſignifie proprement le plan ou la trace que forme, ſur un terrein, la baſe d'un corps qui y eſt appuyé. Il vient du grec ἴχνος *trace, veſtige* & de γράφω, j'écris, je trace. *L'ichnographie*, eſt véritablement une deſcription de l'empreinte ou de la trace d'un ouvrage.

Ce mot n'eſt en uſage ni parmi les peintres ni parmi les ſculpteurs ; mais il eſt adopté par des arts qui tiennent eux-mêmes au deſſin, & il ſignifie toujours des eſpèces particulieres de *deſſins*.

En *perſpective*, c'eſt la vue ou la repréſentation d'un objet quelconque, coupé à ſa baſe, ou à ſon rez-de-chauſſée, par un plan parallèle à l'horiſon.

L'*ichnographie*, en *architecture*, eſt une ſection tranſverſe d'un bâtiment, qui repréſente la circonférence de tout l'édifice, des différentes chambres & appartemens, avec l'épaiſſeur des murailles, les diſtributions des piéces, les dimenſions de portes, des fenêtres, des cheminées, les ſaillies des colonnes & des piédroits, en un mot avec tout ce qui peut être vu dans une pareille ſection.

En *fortification*, le mot *ichnographie* ſignifie le plan ou la repréſentation de la longueur & de la largeur des différentes parties d'une forteresſe, ſoit qu'on trace cette repréſentation ſur le terrein ou ſur le papier.

C'eſt auſſi dans la même ſcience, le plan ou

le deſſin d'une forteresſe coupée parallelement & un peu au-deſſus du rez-de-chauſſée.

En un mot, l'*ichnographie* eſt la même choſe que ce que nous appellons *plan géométral* ou ſimplement plan. Elle eſt oppoſée à la *ſtéréographie*, qui eſt la repréſentation d'un objet ſur un plan perpendiculaire à l'horizon, & qu'on appelle autrement *élévation géométrale*. (*Article de l'ancienne Encyclopedie.*)

ICONOGRAPHIE. (ſubſt. fem.) Ce mot eſt formé du grec εἰκὼν, *image* & de γράφω, *j'écris*. Il ne s'employe que pour ſignifier la deſcription des reſtes de l'antiquité qui peuvent être regardés comme des images ou repréſentations, tels que ſtatues, buſtes, freſques, moſaïques. Quoiqu'il exprime une idée relative aux arts, il appartient plutôt à la langue des érudits & des antiquaires, qu'à celle des artiſtes.

ICONOLOGIE. (ſubſt. fem.) Ce mot compoſé de deux mots grecs, dont l'un veut dire *image* & l'autre *langage*, *diſcours*, eſt en effet une ſorte de langage dans lequel on emploie, pour s'exprimer, des images ou ſymboles. C'eſt une écriture hiéroglyphique, que ſavent lire toutes les nations, quoique differentes de langues, pourvu que la mythologie des Grecs & des Latins, & certaines autres conventions ne leur ſoient pas inconnues. Si l'on repréſente, par exemple, une figure de femme, vêtue d'un manteau ſemé de fleurs de lys, & rendant hommage à Apollon, on entendra, depuis Cadix juſqu'à Moskou, que ce tableau *iconologique*, ſignifie que la France eſtime les arts, & leur rend une eſpèce de culte. Ainſi les peintures allégoriques & emblêmatiques, appartiennent à l'*iconologie*, ou plutôt elles n'en ſont pas différentes.

Tout ce qui peut s'exprimer par des figures, des images, eſt du reſſort de l'*iconologie*. C'eſt une langue dont on ne pourra jamais donner le dictionnaire complet, parce que l'imagination a le droit de l'enrichir tous les jours. On la parlera toujours bien, quand on la parlera clairement, & l'emploi des expreſſions nouvelles, recevra des éloges, quand il n'aura pas d'obſcurité.

Winckelmann, dans ſon *eſſai d'allégories pour les artiſtes*, indique trois moyens d'enrichir cette langue, en puiſant cependant toujours ſes expreſſions dans l'antiquité. La premier eſt de donner aux anciennes images une ſignification nouvelle, comme en citant les vers d'un poëte, on les détourne quelquefois du ſens de l'auteur; le ſecond eſt de ſe ſervir des uſages, des mœurs, des proverbes des anciens, pour en faire de nouvelles images; & le troiſième eſt de choiſir dans les hiſtoires anciennes les plus connues, un évènement qui ait un rapport frappant à ce que l'on veut exprimer.

Les ſources les plus propres & les plus fécondes du langage *iconologique*, ſont les poeſies d'Homere, de Virgile, d'Horace, & les monumens de l'antiquité, médailles, pierres gravées, ſtatues, tombeaux &c, & les ouvrages allégoriques, des plus ſavans & des plus ingénieux artiſtes modernes. Si l'on veut lire les poëtes récens, dans le deſſein d'enrichir la langue des images, il pourra bien arriver qu'on y trouve moins de richeſſes que chez les anciens, & que leur ſtyle en ce genre, paroiſſe plus diffus & moins expreſſif.

Nous avons pluſieurs traités d'*iconologie*. Celui de Céſar Ripa eſt plus connu que tous les autres, ſans mériter de l'être davantage. Dans le grand nombre d'images qu'il a raſſemblées, il n'en eſt qu'un petit nombre qui puiſſent convenir aux artiſtes; encore les a-t-il chargées d'acceſſoires & d'inſcriptions ou deviſes qu'il faut élaguer. On voit qu'il ne connoiſſoit abſolument point les arts.

Il y a bien des moyens de parler la langue *iconologique*. Tantôt on n'employe qu'une ſeule figure de la mythologie; ainſi le dieu Mars peut ſignifier la guerre. Tantôt on en raſſemble pluſieurs; ainſi Minerve tenant l'Amour enchaîné, ſignifie que l'amour peut être dompté par la ſageſſe. Quelquefois on prendra un ſujet hiſtorique, & pour ſignifier la conſtance, on repréſentera Mutius Scevola ſe brûlant la main ſur un autel. Quelquefois ce ſera un animal qui exprimera l'idée que l'on veut peindre; le loup, par exemple, exprimera la fureur, le lion la généroſité. On peut auſſi prendre pour ſymbole une choſe inanimée; une charrue repréſentera l'agriculture; une bêche, le jardinage; une lyre, la muſique.

La plupart des exemples que nous venons de citer, ne ſont que des mots de la langue *iconologique*; on peut en combiner pluſieurs enſemble, pour former un diſcours & développer une ou pluſieurs penſées.

Ce que nous appellons des armes parlantes, fait auſſi partie de l'*iconologie*. Ainſi la ville d'Egine, étoit deſigné par une chèvre, parce que le nom grec de cette ville, vient du mot qui ſignifie *chèvre*. Un artiſte nommé Batrachus, au lieu de mettre ſon nom à ſon ouvrage, y ſculpta une grenouille, parce que ſon nom ſignifioit *grenouille*.

Nous ne donnerons point ici un traité d'*iconologie*, mais nous allons raſſembler un certain nombre de ſymboles *iconologiques*; c'eſt aux lectures, aux obſervations, à l'imagination des artiſtes d'enrichir ce fonds, qui dans cet article aura peu d'étendue. Mais c'eſt peu de peindre & de ſculpter des figures allégo-

riques

Digitized by Google

riques, il faut ſur-tout leur donner l'expreſſion qui leur convient. Rien de plus ridicule que de repréſenter des graces qui n'ont rien de gracieux, la Force ſans caractère, & la Sageſſe ſans phyſionomie. D'ailleurs il faut uſer très-ſobrement de l'allégorie. Le tableau d'Eudamidas, ſera toujours préférable à une allégorie qui repréſenteroit la confiance en l'amitié. Montrez-nous la choſe au lieu de nous offrir ſon emblême.

Abondance. Elle peut ſe déſigner par la corne d'Amalthée ; c'eſt le nom de la chevre qui nourrit Jupiter. De cette corne ſortent en abondance des fleurs, des fruits, des richeſſes. On repréſente ordinairement l'abondance ſous la figure d'une femme, qui tient cette corne.

Agricultura. Pſyché appuyée ſur un hoyau. Cet emblême eſt donné par Winckelmann, d'après l'antique. On peut indiquer l'agriculture par une charrue, ou par Cérès, qui a appris aux hommes à cultiver la terre.

Air ou *Æther*; Junon. Cette déeſſe fécondée par les embraſſemens de Jupiter, qui eſt le feu principe, répare ſur la terre la fertilité. Quelquefois auſſi c'eſt Jupiter lui-même qui eſt l'*air*, & qui répand à ſon gré la pluie ou la ſérénité. Dans ce ſens, il eſt regardé comme l'époux de la terre, déſignée par Cérès, & il deſcend dans ſon ſein, pour la féconder.

Amitié. On peut l'indiquer par deux tourterelles. On peut encore la repréſenter par une femme qui a le ſein découvert, parce qu'un ami ne réſerve pour ſon ami, aucun ſecret dans ſon ſein. Elle a la main droite ſur ſon cœur, & tient deux tourterelles de la main gauche. On la déſigne auſſi par un ormeau deſſéché, qu'embraſſe un cep de vigne, pour témoigner que l'amitié ne peut être détruite par le changement de fortune.

Amour, enfant nud, avec des flèches, un carquois & quelquefois un bandeau ſur les yeux. Zeuxis l'a repréſenté avec des ailes & couronné de roſes. Le faux Orphée lui donne des ailes d'or, & les clefs du ciel, de la terre & de la mer. Un autre poëte grec fait dérober aux amours les armes de tous les Dieux ; Ils portent, dit-il, l'arc de Phœbus, le foudre de Jupiter, le caſque & la lance de Mars, la maſſue d'Hercule, le trident de Neptune & le flambeau de Diane. Il étoit repréſenté dans une chapelle d'Egire, à côté de la fortune, pour ſignifier, dit Pauſanias, que la fortune, même en amour, a plus de puiſſance que la beauté.

Amour domptant la ruſticité, Polyphème ouant de la flûte, pour plaire à Galathée.

Amour maternel, le pélican, parce que les anciens ont ſuppoſé qu'il s'ouvroit la poitrine, pour nourrir ſes petits de ſon ſang.

Amour de la patrie. Un jeune homme marchant pieds nuds, ſur des armes acérées. Il tient deux couronnes, la couronne obſidionale, qui eſt de gramen, & qu'on décernoit à celui qui avoit délivré ſa patrie d'un ſiège, & la couronne civique, qui étoit de feuilles de chêne, & qu'on accordoit à celui qui avoit ſauvé la vie à un citoyen. Il peut avoir ſur la tête la couronne triomphale, qui étoit anciennement de laurier, ou la couronne murale qu'on décernoit au brave guerrier qui avoit monté le premier à l'aſſaut ; elle repréſentoit des crénaux de murailles.

Antiquité, une femme étendue au milieu de ruines antiques, & s'appuyant ſur le fût d'une colonne briſée.

Architecture, elle peut être repréſentée par Minerve. La fable raconte que cette Déeſſe diſputa d'induſtrie avec Neptune ; il fit un taureau, & elle éleva une maiſon. Il faut, dans cet emblême, donner à Minerve quelques uns des inſtrumens de l'architecture, tels que l'équerre, le niveau.

Arts ſont déſignés par Minerve : l'olivier lui eſt conſacré, parce que l'huile eſt néceſſaire à la plus grande partie des arts : il eſt auſſi l'image de la paix, & c'eſt dans la paix que les arts fleuriſſent. Minerve conſidérée comme Déeſſe des arts, doit en avoir les attributs. Les *arts mécaniques* ſont figurés par Vulcain, qui déſigne le feu, parce que le feu eſt néceſſaire aux arts *mécaniques*, & ſur-tout aux arts métallurgiques.

Astronomie, Atlas qui ſoutient le ciel ; fable imaginée, parce que les aſtres ont été obſervés ſur de hautes montagnes, telle que l'Atlas. On repréſente auſſi l'aſtronomie par une femme couronnée d'étoiles, elle tient d'une main un globe céleſte, & de l'autre un compas.

Avarice, une vieille femme pâle & décharnée ; elle fixe les yeux ſur une bourſe qu'elle preſſe dans ſes mains, en la cachant en partie de de ſa robe.

Aurore, ſuivant Hemére, elle eſt vêtue d'un manteau couleur de crocus ou ſafran. Virgile ſuppoſe que ſon char eſt attelé de chevaux couleur de roſes, & Théocrite de chevaux blancs. L'étoile du matin peut être au deſſus de ſa tête. Virgile lui fait quitter le lit du vieux Tithon, & cette idée eſt rendue par Annibal Carrache, dans la galerie du palais Farnèſe.

Beauté. les *Iconologiſtes* n'ont pas manqué de donner la figure de la beauté : mais quel artiſte oſeroit la peindre, & préſumeroit aſſez de ſes talens, pour ſe croire capable de repréſenter la beauté même ? On la déſigne par Vénus, & la Déeſſe doit être nue, parce que la beauté n'emprunte aucun de ſes attraits à des parures étrangères. Elle doit avoir le ceſte, cette

fameuſe ceinture qui renferme tous les dons de plaire.

Botanique, une femme tenant dans un vaſe des plantes exotiques,

Calme *de la mer, après la tempête*, Caſtor & Pollux montés ſur des chevaux blancs. Ils ont une flamme ſur la tête, ſymbole de ces feux électriques qu'on apperçoit quelquefois au haut des mats, ou le long des huniers, & qu'on nomme aujourd'hui feux Saint-Nicolas. Les matelots croyent que ces météores annoncent la fin de la tempête. On pourroit auſſi figurer le calme par des nids d'alcyons, parce que les poëtes ont prétendu que la mer étoit tranquille quand ces oiſeaux faiſoient leurs nids; mais on ne ſait pas même à quels oiſeaux il faut rapporter les alcyons des anciens. Nous obſerverons ici, que, ſi l'on veut faire entrer des animaux, ou des plantes dans les ſymboles *iconologiques*, il faut choiſir des plantes, ou des animaux très connus; car on ne doit pas ſuppoſer que tous ſpectateurs ſoient de ſavans naturaliſtes. C'eſt un défaut de l'allégorie d'être toujours énigmatique; il faut du moins que l'énigme ſoit facile à deviner.

Careſſes *perfides*, le chat.

Chant *des Poëtes*, un cygne, parce que les anciens ont imaginé que le cygne avoit un chant mélodieux quand il approchoit de ſa fin.

Charité, une femme qui allaite pluſieurs enfans.

Chaſteté, une veſtale tenant dans un vaſe le feu ſacré, parce que le feu, n'admettant en lui-même aucune ſubſtance étrangere, eſt le ſymbole de la pureté.

Colonie, une ruche d'abeille, parce que ces inſectes envoyent au dehors des eſſaims que l'on peut comparer à des colonies.

Commerce, Mercure tenant une bourſe.

Concorde, le caducée de Mercure, qu'entortillent deux ſerpens qui ſemblent ne faire enſemble qu'un même corps. On peut auſſi figurer la concorde par un faiſceau de flèches.

Conſtance, Mutius Scevola ſe brulant la main ſur un autel. Nous avons déjà obſervé qu'un trait d'hiſtoire fort connu, pouvoit entrer dans la langue *iconologique*. C'eſt même alors qu'elle eſt heureuſe, parce que l'ame eſt intéreſſée par un fait qui eſt cenſé véritable, & que l'eſprit a le plaiſir d'en faire l'application.

Continence, celle de Scipion.

Converſation, les anciens l'ont déſignée par Mercure, conſidéré comme Dieu de l'éloquence. Ils le placent à côté de Vénus, pour ſignifier que les plaiſirs de l'amour ont beſoin d'être ſoutenus par une converſation ingénieuſe.

Courage, Hercule armé d'une maſſue, & couvert de la peau du lion de Némée.

Courage *énervé par l'amour*, Hercule jouant de la cymbale à coté d'Omphale, qui tient la maſſue de ſon amant.

Deſtinée déſignée par les trois parques. L'une eſt Atropos, qui empêche le paſſé de revenir; la ſeconde eſt la fileuſe Clotho, qui détermine le préſent; la troiſième eſt Lachéſis, qui prend ſoin de l'avenir, & coupe le fil de la vie.

Eau, eſt figurée par Neptune. Il porte un trident dont il frappe & ébranle la terre; car les anciens attribuoient à l'eau les tremblemens de terre; & ſuivant les modernes, elle a beaucoup de part à ce phénomène. Homère donne à Neptune deux épithètes, qui toutes deux ſignifient l'ébranleur de la terre. Le char de ce Dieu eſt trainé par des chevaux, ou des veaux marins; des monſtres marins & des tritons l'environnent; ſa barbe, ſa chevelure ſont de la couleur des eaux.

L'eau ſupérieure, élémentaire, céleſte, eſt déſignée par Jupiter. Les anciens ont révéré Jupiter pluvieux.

Éloquence, Mercure.

Erreur; ſa figure eſt déſagréable; elle cherche ſon chemin avec un bâton, a les yeux bandés & marche à tatons.

Eſpérance, elle peut être déſignée par des fleurs, parce qu'elles promettent des fruits.

Etude; une femme drappée ſévèrement, & liſant avec beaucoup d'attention à la lueur d'une lampe. Un coq eſt auprès d'elle.

Fécondité *de la terre*, Cérès tenant un flambeau, & ayant une faux auprès d'elle. Elle monte un char attelé de dragons.

Feu *élémentaire*, *feu principe*, qui anime toute la nature, Jupiter. Les anciens, ainſi que nous l'apprenons de Platon, l'ont regardé comme le ſoleil qui promène dans le ciel ſon char ailé. C'eſt en cette même qualité de feu, que les philoſophes de l'antiquité en ont fait l'ame du monde.

Feu terreſtre, c'eſt-à-dire celui qui eſt ſur la terre & dans la moyenne région, eſt figuré par Vulcain. Il eſt fils de Jupiter & de Junon, parce qu'il naît du *feu* principe & de l'air imprégné de ce feu. Il eſt le Dieu des arts; & en effet, comme le dit Eſchyle, le plus grand nombre des arts ſont nés du feu, ou ſont obligés d'en faire uſage.

On caractériſe auſſi le *feu* par Veſta. Elle eſt drappée de blanc, pour marquer la pureté du *feu*: elle habite l'æther au deſſus de la région des nuages, & par conſéquent elle n'a rien qui lui ſerve de ſupport. Pauſanias parle d'une ſtatue de Veſta qui étoit dans le Prytanée; il ſeroit à ſouhaiter qu'il en eût donné la deſcription.

Force; Raphaël l'a déſignée par une femme qui tient en leſſe un lion, & qui n'eſt pas arrêtée dans ſa marche par un feu qui eſt devant elle. D'autres ont repréſenté la *force*, ou-

Digitized by Google

vraiſ, comme Samſon, la gueule d'un lion pour l'étouffer. Quelquefois on la figure par le lion lui-même. La peau de lion que revet Hercule eſt le ſymbole de ſa force, & on peut repréſenter la *force* par la figure de ce demi-Dieu.

Fortune, Bupale, l'un des célébres ſculpteurs de l'antiquité, l'a repréſentée, ayant le pole ſur ſa tête, & tenant d'une main la corne de la chèvre Amalthée. Le poëte Archiloque l'a dépeinte tenant du feu d'une main, & de l'eau de l'autre, pour déſigner qu'elle diſtribue le mal & le remède. Les poëtes la repréſentent aveugle, ou du moins les yeux bandés, pour témoigner qu'elle diſtribue aveuglément ſes bienfaits. Ils la poſent ſur une roue, pour marquer ſon mouvement continuel & ſon inconſtance. Ovide lui donne un char trainé par des chevaux aveugles.

Fourberie; elle cache en partie ſon viſage affreux ſous un maſque agréable: elle s'enveloppe de ſon manteau, a le maintien courbé, & tient un poignard qu'elle cache ſous ſa draperie.

Génie ſignifiant une éminente qualité de l'eſprit, ſe repréſente avec des ailes; une flamme lui ſort du ſommet de la tête.

Géographie, une femme tenant un globe terreſtre, dont elle meſure quelques degrés, à l'aide d'un compas.

Gloire, Céſar Ripa, d'après une médaille d'Adrien, la repréſente ſous la figure d'une femme couronnée; elle embraſſe un obéliſque, & tient une couronne de laurier, deux ſymboles de l'immortalité. On déſigne auſſi la *gloire* par ſon temple; il eſt de forme ronde, il en ſort des rayons, & il s'élève ſur la cime d'une roche eſcarpée. La forme ronde du temple déſigne l'immortalité; les rayons indiquent l'éclat de la *gloire*, & le roc eſcarpé témoigne qu'elle eſt difficile à acquérir.

Gourmandise, les harpyes, monſtres ailés, à têtes de femme, à mammelles pendantes. Le caractère de leurs têtes doit tenir de celui de la femme & du chien, parce que le chien eſt un animal vorace, & parce que les anciens appelloient les harpyes les chiens de Jupiter. elles ſouilloient ce qu'elles ne pouvoient dévorer.

Graces ſe prennent pour les agrémens, ou pour les bienfaits. Elles ſont au nombre de trois, Euphroſine, Aglaë, Thalie; elles ſont nues. L'une tourne le dos au ſpectateur, pour marquer qu'il eſt impoſſible de poſſéder ou de recevoir toutes les graces à la fois.

Guerre. Le Dieu Mars déſigné par ſes armes, & par le loup ou le vautour qui lui étoient conſacrés. Son char de fer eſt guidé par Bellone. On déſigne auſſi la guerre par Pallas: elle porte le bouclier qu'on appelle égide, & a ſur la poitrine la tête de la Gorgone.

Histoire, elle a des ailes pour aller porter au loin le récit des faits; elle écrit dans un livre qu'elle appuye ſur le dos du Temps, & regarde en arriere, pour témoigner qu'elle s'occupe des choſes paſſées.

Jeunesse, Hébe. Elle tient la coupe de nectar qu'elle préſente aux Dieux, pour témoigner que la *jeuneſſe* eſt l'âge des plaiſirs. Elle a été auſſi nommée Ganymédé par les anciens, & ce nom ſignifie qui s'occupe de la joie.

Immortalité. Elle ſe déſigne par un cercle, parce que cette figure eſt continue, & n'a aucun point où elle finiſſe; d'ailleurs les objets circulaires, n'ayant point d'angles, offrent moins de priſe à la deſtruction. On repréſente ordinairement ce cercle par un ſerpent qui ſe mord la queue. L'obéliſque, ou la pyramide, étant la plus ſolide des conſtructions, & affectant la figure du feu que les anciens ont regardé comme l'ame immortelle du monde, ſert auſſi d'emblême à l'immortalité. Si on la perſonifie, on la repréſente ſous la figure d'une femme placée auprès d'un obéliſque, couronnée d'un cercle d'étoiles, & tenant d'une main un ſerpent qui forme un cercle, en ſe mordant la queue.

Inconstance. Elle eſt portée ſur une boule, & s'appuye ſur un roſeau. Peut-être ce ſymbole a-t-il été mal interprété, & ſignifie-t-il plutôt la *folle confiance*. On repréſente auſſi l'inconſtance ſous la forme d'une femme qui tient une lune en ſon croiſſant; & en effet l'apparence variable de cette planette ou de ce ſatellite, peut être le ſymbole de l'*inconſtance*.

Invention. Une femme qui a des ailes aux deux côtés de la tête, elle tient d'une main une petite ſtatue de la nature.

Ivrognerie; Silène, chauve, camus, de courte ſtature, exceſſivement gras, ayant le ventre gros & tombant, & de larges oreilles. Sa monture eſt un ane: des ſatyres le ſoutiennent. On le repréſente toujours ivre.

Inflatum heſterno venas, ut ſemper, Iaccho.

Justice, une femme ſévérement drapée, tenant d'une main des balances; & de l'autre, une épée. Si je rapporte cette allégorie devenue triviale, c'eſt pour obſerver qu'elle eſt conſacrée, & qu'on ne peut la changer, ainſi que pluſieurs autres, ſans riſquer d'être obſcur.

Légèreté *à la courſe*, Atalante. Légèreté *de caractère*, des papillons.

Libéralité, une femme d'une phyſionomie ouverte, préſente dans un vaſe des médailles, des pierreries, des perles, des colliers. Le Guide a joint à cette figure celle de la *Modeſtie*, qui, les yeux baiſſés, prend du bout de deux doigts une perle médiocre.

Liberté, un bonnet au bout d'une perche. Griſler, Gouverneur de la Suiſſe pour l'Empereur Albert, avoit fait expoſer ſon bonnet ſur

la place, & les citoyens étoient obligés de le saluer. cette insulte fut cause de la liberté helvétique. Le symbole de la *liberté* étoit, chez les anciens, le petit chapeau que les maîtres donnoient à leurs esclaves en les affranchissant. Il se pourroit que ce chapeau, mal représenté par les Suisses devenus libres, eût donné lieu à l'histoire du bonnet de Grisler.

Licence, un satyre.

Loi, Cérès, qui, la première, donna des loix aux hommes, après les avoir arrachés à la vie sauvage, en les attachant à la culture. *Prima dedit leges*, dit Ovide.

Louange. On trouve dans les figures qui accompagnent l'*Iconologie* de César Ripa, une pensée fine qui appartient sans doute au dessinateur; car Ripa n'en dit rien dans son discours. La femme qui représente la *louange*, souffle dans une trompette, & du bout opposé de cet instrument sort une petite vapeur, pour témoigner que la *louange*, dont on fait tant de cas, n'est que du vent.

Lune. Les Poëtes la confondent quelquefois avec Hécate; & quelquefois ils en font une Divinité séparée qu'ils nomment *Luna*, *Séléné*, *Phœbé*; elle est traînée dans un char attelé de deux chevaux blancs. On lui donne aussi un cheval blanc & un cheval noir, pour marquer l'éclat argentin de sa lumière & la noire obscurité de son ombre. Ses vêtemens sont d'une blancheur éclatante. Les modernes lui mettent un croissant sur la tête; mais l'auteur des hymnes attribués à Orphée, lui donnent des cornes de taureau. Elle étoit sensée présider aux enchantemens & aux maléfices, parce qu'ils s'opèrent ordinairement pendant la nuit. C'est elle que, dans Théocrite, implore la magicienne Simethe.

Médecine. Esculape. Le serpent lui est consacré, parce que les anciens pensoient que ce reptile renouvelloit sa santé & sa jeunesse, en changeant de peau, & parce que sa chair étoit d'un grand usage dans leur pharmacie. On sait qu'elle est encore employée dans la thériaque. Esculape lui-même est introduit sous la figure d'un serpent dans le Plutus d'Aristophane, & c'étoit souvent sous cette forme que les anciens le révétoient. Les Grecs l'ont quelquefois représenté imberbe, & quelquefois barbu. Ils plaçoient à côté de lui la Déesse Hygié ou la *santé*. L'Esculape d'Epidaure étoit assis sur un trône, tenant d'une main un bâton, & appuyant l'autre sur un dragon, un chien étoit couché auprès de lui. Plus souvent on se contentoit de lui donner un bâton entouré d'un serpent. On représente aussi la médecine sous la figure d'une femme qui tient le bâton d'Esculape. Le coq étoit consacré à ce Dieu, pour marquer la vigilance nécessaire au médecin.

Médisance. Elle pourroit être figurée par une femme d'une figure affreuse: un serpent lui sortiroit de la bouche.

Méditation, une femme assise sur une base de colonne, ayant en main un livre fermé, d'autres livres sous ses pieds, & plongée dans une profonde rêverie; sa draperie est large & majestueuse; elle a la tête appuyée sur sa main, & son visage est en partie caché de son voile, parce qu'une personne qui médite, tâche de n'être point distraite par la vue des objets extérieurs.

Modestie; elle est vêtue de blanc & sans aucune parure. Ses yeux sont baissés, ses jambes sont peu écartées l'une de l'autre: la draperie, qui lui couvre le sein, est arrêtée par une large ceinture. Ripa lui donne un sceptre surmonté d'un œil, & dit que ce symbole lui a été attribué par les prêtres égyptiens. Cet œil indique celui de la raison, sur laquelle est fondé l'empire que la modestie exerce sur les passions.

Mort. La manière dont les modernes la représentent, est trop connue, pour qu'on puisse la changer sans devenir obscur. On sait que, dans les festins, les anciens faisoient servir sur table un squelette d'argent. Cette représentation rappelloit la pensée de la mort; mais elle ne figuroit pas la divinité de la mort. *Voyez* l'article Mythologie. Horace donne à la mort une tête noire & des ailes noires; *mors atra caput, fuscis circumvolat alis.* Elle étoit figurée chez les anciens par Mercure, chargé d'enlever les ames pour les conduire aux enfers, & par Iris qui rempliſſoit la même fonction pour les femmes. Ces divinités voloient sur la tête des mourans, & leur coupoient le cheveux fatal:

Devolat & supra caput adstitit: hunc ego Diti
Sacrum jussa fero, teque isto corpore solvo.
Sic ait, & dextrâ crinem secat.

Les *morts* douces & subites étoient attribuées aux flèches d'Apollon, & quelquefois pour les femmes, à celles de Diane. Homère, pour exprimer que quelqu'un a fini ses jours sans douleur, & de mort subite, dit qu'il a été frappé des douces flèches d'Apollon. La *mort* prématurée a été distinguée par une rose qui panche & se flétrit. Malherbe a enrichi sa poésie de cette idée des anciens:

Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

Muses, filles de Jupiter, pour indiquer le feu céleste dont les nourrissons des *muses* sont animés, & de Mnémosine, c'est-à-dire de la mémoire, parce que, sans mémoire, on ne peut être propre à cultiver les *muses*. On sait qu'on en compte neuf.

Calliope, la muse du poëme épique, tient des guirlandes de laurier pour les distribuer aux

poëtes qui ſont dignes de les recevoir. Elle a en main ou auprès d'elle les poëmes d'Homère.

Clio, la muſe de l'hiſtoire couronnée de laurier & tenant une trompette. Près d'elle eſt l'hiſtoire d'Hérodote ou celle de Thucydide, les plus célèbres hiſtoriens de l'antiquité, dont les ouvrages ſoient parvenus juſqu'à nous.

Erato, la muſe des poëſies érotiques. Sa couronne eſt de myrthe ou de roſes, parce que ſes chants ſont conſacrés à l'amour.

Euterpe préſide aux inſtrumens de muſique, & ils lui ſervent de ſymbole. Elle eſt couronnée de fleurs.

Melpomène, la muſe de la tragédie, porte un ſceptre & un poignard.

Polymnis, muſe lyrique, eſt déſignée par la lyre,

Terpsicore, muſe de la danſe.

Thalie, muſe de la comédie, tient un maſque. Elle eſt couronnée de lière, parce que, chez les Grecs, c'étoit pendant les fêtes de Bacchus qu'on repréſentoit les comédies.

Uranie, muſe de l'Aſtronomie, eſt couronnée d'étoiles, & tient une ſphère, ou un globe céleſte.

Muſique. Elle peut être déſignée également par Mercure ou par Apollon, parce que l'un a inventé la lyre, & l'autre le ſiſtre. Les Grecs, pour cette raiſon, ont quelquefois élevé un autel en commun à ces deux divinités. Elle peut être auſſi figurée par Minerve qui a inventé la flute.

Nature eſt déſignée par Vénus, parce que tout doit la vie à l'amour. « C'eſt toi, dit l'auteur de l'hymne à Vénus qui porte le nom » d'Orphée, c'eſt toi qui donnes à tout la vie » dans le ciel, ſur la terre, dans les mers & » dans l'abyme ». Lucrèce, en lui conſacrant ſon poëme *de la nature des choſes*, l'a priſe pour nature elle-même.

Quæ quoniam rerum naturam ſola gubernas,
Nec ſine te quicquam dias in luminis oras
Exoritur.

A l'exemple des Egyptiens, on repréſente la puiſſance féconde & nutritive de la *nature* par une femme qui a des cornes de taureau, & un grand nombre de mammelles. Quand on veut témoigner que les myſtères de la *nature* ſont impénétrables, on la figure par une femme voilée.

Néceſſité, c'eſt la force des évènemens que l'homme ne peut changer. On l'arme de clous, pour ſignifier que ce qu'elle a une fois, en quelque ſorte, attaché de ſes clous, ne peut être changé par aucun pouvoir humain. Il faut la repréſenter ſous la figure d'une femme pleine de vigueur, & ſon expreſſion doit être ſévère & menaçante. Horace lui donne des clous de diamans, ſi cependant les anciens n'ont pas donné quelquefois le nom du diamant à l'acier pour exprimer ſa dureté :

Si figit adamantinos
Summis verticibus dira Neceſſitas
Clavos, non animum metu,
Non mortis laqueis expedies caput.

Négociation, Mercure, ayant en main le caducée entouré de deux ſerpens qui ſe confondent dans leurs plis, ſymbole de la concorde qui eſt l'objet des négociations.

Nuit, fille du Cahos & de l'Erebe. Les anciens ont ſuppoſé qu'elle étoit mère de tout, parce que la nuit régnoit avant l'exiſtence des êtres. Ils lui donnoient un char attelé de deux chevaux noirs, qui ſuivoient, ou qu'entouroient les aſtres. Son voile & ſes vêtemens étoient noirs. Quelquefois, au lieu de char, on lui ſuppoſoit des ailes. Le coq lui étoit conſacré.

Orgueil, le paon déployant ſa queue. On pourroit déſigner le *ſot orgueil* par le dindon faiſant le même mouvement. On figure auſſi l'*orgueil* par Junon, Deeſſe orgueilleuſe, à qui le paon eſt conſacré.

Paix, Minerve tenant une branche d'olivier. On la déſigne auſſi par une femme qui tient d'une main l'olivier, & de l'autre la corne d'abondance.

Pauvreté, femme maigre, vêtue d'habits déchirés, aſſiſe ſur une gerbe de paille. Le Pouſſin l'a repréſentée vêtue d'habits délabrés, & la tête ceinte de rameaux dont les feuilles ſont ſèches & flétries.

Piété filiale, une femme qui allaite ſa mère.

Plaiſir, le Pouſſin l'a peint ſous la figure d'une femme parée de fleurs & couronnée de roſes.

Pleïe; les cinq Hyades, nymphes filles d'Atlas, & nourrices de Bacchus, qui furent changées en étoiles. On les repréſente tenant des amphores d'où elles verſent de l'eau.

Prières; elles ſont, dit Homère, filles du grand Jupiter; elles ſont boiteuſes, ridées & ont le regard incertain. Cette image du poëte ne ſeroit pas heureuſe dans un tableau. Il faudroit, en peinture, donner aux prières une phyſionomie timide & touchante : elles oſeroient à peine lever les yeux. On verroit à la poſition de leurs pieds qu'elles s'avancent avec crainte, & à petits pas. Ce n'eſt pas abandonner l'idée d'Homère; c'eſt traduire le langage de la poëſie en celui de la peinture.

Prudence. Raphaël l'a repreſentée par une femme qui a le viſage convenable à ſon ſexe, & derrière la tête un viſage de vieillard. Elle ſe cache en partie de ſon voile, tient en main

un miroir, & a le bras entortillé d'un ſerpent. Ce reptile eſt l'emblême de la *prudence*, & ſert quelquefois ſeul à la repréſenter.

Puissance *domptée par l'amour*; Jupiter tenant dans ſes bras Junon, qui, pour le ſéduire, a emprunté le ceſte de Vénus.

Pusillanimité; Raphaël l'a repréſentée par une femme qui ſe repoſe pour ſe tirer du pied une épine. Un lievre eſt auprès d'elle.

Reconnoissance. L'hiſtoire de l'eſclave Androclus expoſé aux bêtes féroces & defendu par un lion à qui il avoit tiré une épine du pied; celle d'une femme nourrie par une lionne qu'elle avoit aidée à mettre bas, pourroient faire regarder cet animal comme le ſymbole de la *reconnoiſſance*. Ripa la repréſente par une femme qui tient d'une main une cicogne, de l'autre un bouquet de fleurs de fèves, & qui a près d'elle un éléphant. Les Egyptiens penſoient que la cicogne ſoigne ſa mère dans la vieilleſſe, lui fait un nid, & lui donne à manger. On croit que les fèves engraiſſent le terrein qui les nourrit, & l'on a plus d'un exemple de la *reconnoiſſance* de l'éléphant.

Religion. On ſait que la religion chrétienne ſe repréſente par une femme modeſtement drapée, le front couvert d'un voile, tenant d'une main la croix, & de l'autre un calice. Mais dans un ſujet profane, la religion peut être déſignée par Orphée qui apprit aux hommes à connoître & à reverer les Dieux, & qui inſtitua les cérémonies religieuſes. Il joue de la lyre, mais il n'a pas la jeuneſſe d'Apollon, & il eſt encore diſtingué de ce Dieu par les animaux qui l'environnent accourrans au ſon de ſa lyre. D'ailleurs il eſt drapé, & Apollon eſt nud; il eſt ſans armes, & Apollon a ſur les épaules un carquois.

Remords; les tourmens intérieurs qui ſuivent le crime, ſont figurés par les Euménides ou furies, Tiſiphone, Alecton, Mégères. Elles ſont filles de la nuit, parce que l'obſcurité, livrant l'homme à lui-même ſans aucune diſtraction, rend ſes remords encore plus déchirans. Leurs cheveux ſont des ſerpents, elles tiennent en main des flambeaux. On peut repreſenter le remords par une ſeule figure dont un ſerpent ronge le cœur.

Renommée. Voici encore un exemple d'une image qui, belle en poëſie, ne peut ſe traduire en peinture. Virgile dit de la renommée, que d'abord elle eſt rendue petite par la crainte, qu'elle s'élève enſuite dans les airs, qu'elle marche ſur la terre & cache ſa tête dans les cieux:

Parva metu primo; mox ſeſe attollit ad auras,
Ingrediturque ſolo & caput inter nubila condit.

On repréſente la *renommée* par une femme ailée qui tient une trompette & quelquefois deux, parce qu'elle publie également les belles actions, & les actions condamnables.

Richesse, Plutus, Dieu aveugle. Le Pouſſin a repréſenté la Richeſſe ſuperbement vêtue, & ayant une couronne d'or & de perles.

Santé, Hygié, fille d'Eſculape & de Lampetie. Les anciens l'ont repréſentée couronnée de laurier. Elle a ſur le ſein un dragon, qui, ſe recourbant en pluſieurs plis, avance la tête pour boire dans une coupe qu'elle lui préſente. Comme ſon père, elle tient en main un bâton qu'entoure un ſerpent, & elle a près d'elle le coq qui étoit conſacré à Eſculape.

Satire; les Grecs ont caractériſé par des frélons le génie ſatirique d'Archiloque.

Sécurité, une femme qui s'appuye de la main droite ſur une pique ou ſur une maſſue, & de l'autre ſur une colonne.

Sérénité *après l'orage*: Iris entourée de l'arc-en-ciel: ſes ailes ont toutes les couleurs de ce méthéore.

Silence, Harpocrate, jeune homme ayant le doigt ſur la bouche. On exprime auſſi le ſilence ou plutôt le ſecret, par une figure qui approche un cachet de ſes lèvres. Cette allégorie a été fournie par Alexandre, qui, s'appercevant qu'Heph eſtion liſoit en même temps que lui, une lettre qu'il recevoit de ſa mère, tira, de ſon doigt, la bague qui lui ſervoit de cachet, & la lui appliqua ſur la bouche.

Sommeil, Morphée; a des ailes noires, les ſonges le ſuivent; les oiſeaux de nuit & les plantes ſomnifères lui ſont conſacrées, & lui ſervent de ſymbole. Mercure a été auſſi regardé comme le Dieu du ſommeil. Il eſt repréſenté dans un bas relief antique, tenant en main des pavots.

Temps; il eſt offert ſous l'emblême de Saturne qui dévore les années & s'en raſſaſie. Auſſi ſon nom latin *Saturnus*, & ſon nom Grec *cronos*, viennent de deux mots qui ſignifient raſſaſier. Il porte une faulx, parce que tout eſt fauché par le *temps*. Il dévore ſes enfans, parce que le *temps*, qui fait tout naître, fait auſſi tout mourir. Il tient en ſa main gauche un ſerpent qui forme un cercle en ſe mordant la queue, pour marquer la continuité du *temps*. Il a une clef dans la main droite, pour ouvrir la porte aux ſaiſons & aux heures, au jour & à la nuit.

Terre; elle eſt ſignifiée par Pluton. Il eſt le Dieu des richeſſes, parce que toutes les richeſſes ſont produites par la terre, qui manifeſte les unes à ſa ſurface, & recèle les autres dans ſon ſein. Il eſt le Dieu des morts, parce que tout ce qui périt ſe réſoud en terre. Il a des clefs, ou parce qu'il ouvre la terre à ſes productions, ou parce qu'il ne permet pas que ce qui eſt entré dans ſon empire, en puiſſe ſortir ſous la même forme. Il enlève Proſerpine, qui

n'eſt autre choſe que les ſemences. Cérès cherche long-temps Proſerpine après ſon enlèvement, parce que les ſemences reſident long-temps en terre avant de ſe remontrer. Le Narcyſſe & le Cyprès entrent dans ſa couronne. On lui donne auſſi une couronne de fer, un char de fer, & des chevaux noirs.

La *terre*, conſidérée ſeulement à ſa ſurface, eſt figurée par la Déeſſe *Tellus*, *Demeter*, ou Cérès. Elle eſt appellée mère des Dieux & des hommes par Orphée, parce qu'elle nourrit tout. On lui donne une couronne murale chargée de tours, parce que la terre porte les villes. Elle a pour ſymbole les differentes productions de la terre, qui ſervent à la nourriture des hommes.

On déſigne auſſi la *terre* par Rhèa, dont le nom vient d'un mot grec qui ſignifie couler, parce que tout découle d'elle. Elle eſt couronnée de tours, & portée ſur un char tiré par quatre lions. Les animaux les plus féroces entourent ſon char, & ſemblent adoucis par ſa préſence.

VANITÉ *des travaux de l'homme*. Un enfant appuyé ſur une tête de mort, & faiſant des boules de ſavon.

VIEILLESSE; Tithon, époux de l'Aurore. Cette Déeſſe obtint pour lui le don de l'immortalité, & oublia de demander qu'il fût exempt de la vieilleſſe.

VIGILANCE, une femme ayant un coq auprès d'elle, & travaillant à la lueur d'une lampe. Le coq peut ſeul être l'emblême de la vigilance.

L'UNIVERS, ou l'univerſalité de tout ce qui eſt, étoit figuré par le Dieu Pan. Son nom ſignifie *tout*. « J'invoque Pan, dit le faux Orphée; lui » ſeul eſt le monde entier; le ciel, la mer, » la terre, le feu ſont des membres du Dieu » Pan ». On le repréſentoit avec le teint enflammé, des pieds de bouc, la face tenant de cet animal & de l'homme, des cornes très-fortes & très-élevées, pour marquer ſa puiſſance; une longue barbe lui couvroit la poitrine. D'une main il tenoit une verge, & de l'autre la flute à ſept tuyaux. Cette flute étoit peut être le ſymbole de l'harmonie planétaire.

VOLUPTÉ, Vénus. Sa ceinture renfermoit tout ce qui flatte, la tendreſſe, le déſir, les diſcours agréables, & la grace trompeuſe qui ſéduit même les eſprits les plus ſages. Les colombes lui ſont conſacrées, à cauſe de leur penchant à l'amour; elles ſont attelées à ſon char. On lui a auſſi conſacré les moineaux, oiſeaux voluptueux. Les anciens l'ont couronnée de roſes, ils lui ont donné un arc & des fleches. Les graces, l'hymen & l'amour l'environnent.

Les attraits de la *volupté* ſont figurées par les ſirènes, qui, par la douceur de leur chant, attiroient les navigateurs dans le deſſein de les perdre. (*Article de M.* LEPESQUE.)

IDÉAL. (Adj. pris ſubſtantivement) Ce qu'on appelle généralement *idéal*, eſt le réſultat de pluſieurs perceptions qu'on unit dans la penſée, mais dont l'aſſemblage n'exiſte pas dans la nature, ou ne s'y rencontre que rarement & paſſagèrement.

L'*idéal*, tel que je le définis, n'a vraiment d'exiſtence que dans l'imagination; mais il peut être cependant commun à pluſieurs hommes, à une nation même, à toute une ſociété, enfin à certaines claſſes d'hommes, comme les opinions & les préjugés.

Toute religion fauſſe eſt une ſorte d'*idéal*, adopté par des nations entières. Ce qu'on appelle l'eſprit d'un peuple, celui d'un corps, ſont une eſpèce d'*idéal*: certaines perfections exagérées, & ſur-tout certains aſſemblages de perfections ſurnaturelles ou infiniment rares, ſont encore une ſorte d'*idéal*.

L'*idéal* peut auſſi n'être que perſonnel; telles ſont dans chaque individu les penſées du bonheur dont on voudroit jouir, celles, ou la plupart de celles des plaiſirs, des volupiés des craintes, les ſyſtêmes de perfectionnement que l'on imagine à ſa fantaiſie, ou d'après ſon caractère & les circonſtances dans leſquelles on ſe trouve.

Enfin, relativement à la peinture, la première ſorte d'*idéal*, conſiſte dans la perfection des ouvrages de l'art; l'*idéal* particulier eſt la manière dont chaque artiſte conçoit ſon art.

De cet *idéal* particulier, émane en grande partie ce qu'on entend par la manière, ou le caractère général des ouvrages d'un artiſte.

Dans le genre de l'hiſtoire, les peintres ſont ſemblables à Prométhée Ils fabriquent des figures, ils les animent, & la collection de leurs ouvrages forme enfin une eſpèce de famille *idéale*, qui porte un caractère de reſſemblance; car il eſt, par exemple, généralement noble ou groſſier, agreable ou ſans attraits, ſimple ou maniéré, ſpirituel ou bête. Si l'on pouvoit raſſembler aux yeux tous les ouvrages d'un peintre, ſur-tout par ordre de date de ſes productions, ce que j'avance paroîtroit infiniment ſenſible, & l'on diſtingueroit l'*idéal* de l'artiſte à l'enſemble le plus ordinaire de ſes figures, au caractère habituel des têtes, aux attitudes qu'il donne le plus ſouvent à ſes perſonnages, enfin à la compoſition même de ſes tableaux, à ſa couleur & à ſa touche. Chaque artiſte conçoit donc un *idéal*, qui dirige ſes travaux & qui décide l'opinion qu'on prend de ſes ouvrages.

L'artiſte apporte ſans doute en naiſſant, le germe de cet *idéal*, qui tient à ſon organiſation, à ſon tempérament, à ſon propre caractère, ſouvent à l'état dans lequel il eſt né, & à ſon éducation.

Mais une autre partie de l'*idéal* qu'il ſe

forme, provienr des connoiſſances qu'il acquierr, des inſtructions qu'il prend, & des obſervations qu'il fait ſur la nature & ſur les bons ouvrages, ſoit anciens, ſoit modernes. Au reſte, comme ce terme vague d'*idéal* entre peut-être trop ſouvent dans le langage, & qu'il ſe préſente plus ſouvent encore à l'imagination des artiſtes, je vais leur adreſſer deux obſervations néceſſaires.

Que l'*idéal* ne ſoit jamais ſéparé dans votre eſprit des perfections que vous offre la nature.

Si vous les déſuniſſez, vous vous égarerez indubitablement. D'une autre part, ſi vous vous occupez de l'imitation de la nature, abſtraction faite de cette perfection *idéale* qui s'offre ſi rarement à vous, vous abandonnerez bientôt les ſecours même que vous pouvez au moins tirer du choix.

La difficulté & les ſoins qu'exige ce choix, ainſi que la pareſſe naturelle, vous perſuaderont que l'imitation parfaite de ce qui eſt ſous vos yeux, eſt la véritable & ſuffiſante perfection, & vous tomberez, par cette route, dans les défauts communs à ceux qui ont exercé votre art dans ſon commencement.

Cependant n'oubliez pas auſſi, qu'en abandonnant trop la nature pour l'*idéal*, vous pourriez à la fin deſſiner ſans correction & peindre ſans vérité.

Il faut ſans doute que vous ayez pour but de produire des figures parfaites, mais d'une perfection humaine. Mariez donc, par un nœud indiſſoluble, la nature, & ce qu'on doit entendre de raiſonnable par l'*idéal*; qu'il n'y ait jamais de divorce, & vous aurez par ce chaſte & céleſte hymen, des enfans d'une nature diſtinguée, c'eſt-à-dire, auſſi parfaits que le comportent la raiſon, le bon goût & votre art. (*Article de M.* WATELET.)

IDÉAL. (adj.) Le beau *idéal*, la beauté *idéale*. Il ſe prend auſſi ſubſtantivement, & l'on dit l'*idéal* d'un tableau; « Raphael, au » jugement de Mengs, n'a pas porté l'*idéal*, » pour la beauté des figures, juſqu'au dégré ſubli» me des anciens ».

L'*idéal* eſt ce que l'artiſte ne peut trouver à copier dans un modèle, & ce dont il eſt par conſéquent, obligé de chercher le modèle dans ſa penſée.

L'imitation même exacte de la nature n'en doit pas être une copie timide & meſquine. Jamais, par une froide & ſtérile imitation, l'artiſte ne s'élèvera lui-même à l'enthouſiaſme, & ne l'excitera dans l'ame des ſpectateurs. Comme il aura produit, d'une manière vulgaire, il excitera ſeulement l'admiration du vulgaire, qui s'arrête plus aux imitations des pauvretés de la nature, qu'à celles de ſes beautés. Les anciens & ceux des modernes, qui ſont dignes de donner des loix, ont reconnu qu'il exiſte dans l'art une ſublimité qui l'emporte ſur la nature elle-même. C'eſt dans cette ſublimité ſupérieure à la nature, que conſiſte l'*idéal*; c'eſt cette dignité intellectuelle qui ennoblit l'art, & le diſtingue d'une pure opération mécanique & manuelle.

Que l'artiſte cependant n'aille pas ſe perdre à la ſuite de Platon, & croire qu'il faut chercher dans le ciel cette idée de la beauté, dont il n'exiſte ici-bas que de foibles copies. Attachés à la terre par notre nature, c'eſt ſur la terre que nous devons chercher ce que l'art a de plus terreſtre & ce qu'il a de plus intellectuel.

Nous ne pouvons nous faire une idée de la plus grande beauté de la nature vivante, que par la contemplation de la nature vivante elle-même. Chaque modèle que nous choiſirons, aura toujours ſes difformités; mais la plupart auront auſſi leurs beautés. C'eſt à l'expérience acquiſe par l'inſpection réfléchie d'un grand nombre de modèles, que nous devrons l'idée d'une beauté que ne poſſède aucun d'eux. C'eſt elle qui, nous accoutumant à conſidérer ſouvent les mêmes parties dans pluſieurs êtres vivans, nous donnera cette juſteſſe d'intelligence qui diſcerne ce qui eſt beau, non ſeulement de ce qui eſt difforme, mais encore de ce qui eſt commun. Par elle nous connoîtrons les formes purement individuelles, les habitudes purement locales, les minuties, les pauvretés du naturel, & nous les rejetterons, pour nous livrer à l'idée de la beauté générale, & d'une perfection abſtraite.

Tous les objets que nous préſente la nature, ont leurs défauts: une forme ſeule, conſidérée ſéparément, compoſe elle-même un tout qui a ſes defectuoſités. C'eſt donc la longue inſpection, l'habituelle comparaiſon d'un grand nombre de formes qui nous donnera l'idée de la plus grande beauté du corps humain, & de chacune de ſes formes priſes ſéparément. C'eſt ainſi que nous parviendrons à créer dans notre intelligence, le modèle d'une beauté que la nature nous aura fait connoître, quoiqu'elle n'exiſte pas individuellement dans la nature.

Cette étude, longue & difficile, ſemble même impoſſible dans nos mœurs, qui ne nous permettent de voir le nud que ſur des mercénaires que l'on engage par argent à ſe dépouiller; dans nos mœurs qui, d'ailleurs auſſi diſſolues que celles des anciens, ſont tellement ſévères à cet égard, que ces mercénaires ſont difficiles à trouver. Comment donc l'artiſte pourra-t-il comparer entr'eux un aſſez grand nombre de modèles nuds pour ſe former, par la contemplation habituelle de leurs beautés différentes & de leurs différentes défectuoſités, l'idée d'une nature parfaite?

Les Grecs nous ont laiſſé les réſultats de cette étude que nous ne pourrions faire ſans eux. Vivans dans un pays où la nature a des défauts

ſans

Digitized by Google

ſans doute, msis où cependanr elle eſt généralement belle; ſous un climat dont la douceur rend les vêtemens incommodes à des hommes qui agiſſent; ſous des mœurs inſpirées par ce climat, & qui permettoient aux hommes de ſe dépouiller, non ſeulement pour les exercices de la gymnaſtique, mais pour la plupart des exercices de la vie; ils étoient auſſi habitués à voir le nud, que nous le ſommes à voir des vêtemens, & ils ſaiſiſſoient auſſi vîte la beauté des formes, que nous ſaiſiſſons la beauté & la bonne coupe d'un habit. Ces comparaiſons, je ne dirai pas fréquentes, mais habituelles de differentes formes, & de leur jeu dans les différentes actions, donnerenr aux artiſtes grecs un ſenriment exquis du beau, & ils ont fair paſſer ce ſentimenr dans leurs ouvrages. C'eſt donc en étudiant ces ouvrages, que l'artiſte moderne acquerra l'idée du beau qu'il ne ſe formeroit jamais par l'inſpection du petit nombre de modèles qu'il pourroit ſe procurer à grands frais dans toute ſa vie.

Mais commenr ſe former une idée de la beauté générale, puiſqu'il y a dans l'eſpèce humaine différéntes claſſes de beautés, & que celle d'un Hercule n'eſt pas celle d'un Apollon ou d'un gladiateur?

L'idée générale de la beauté humaine la plus parfaite doit être priſe dans l'âge le plus parfait, c'eſt-à-dire, dans celui où l'homme a pris tout ſon accroiſſement & toute ſa beauté, ſans avoir éprouvé aucune dégradarion; elle ſera priſe dans l'état le plus noble, c'eſt-à-dire, dans celui qui permet à l'homme les exercices qui développenr ſa beauté, ſans lui Impoſer aucun de ceux qui la déformenr. C'eſt de ce premier modèle que l'on partira pour trouver les differentes claſſes dans leſquelles les hommes peuvent être partagés par leurs habitudes, leurs travaux, leurs conceptions même qui onr de l'influence ſur l'extérieur. Chacune de ces claſſes aura ſa beauté générale, exempte des défectuoſités individuelles. La beauté d'Apollon ſera celle d'un homme qui exerce habituellement & doucement une partie de ſes forces: la beauté d'Hercule ſera celle d'un homme qui les exerce habituellement toutes, & même avec une ſorte de violence, mais ſans excès: la beauté de Vulcain, s'il pouvoit être beau, ſeroit celle d'un homme qui, non ſeulement, les exerce, mais qui les excède. De ces trois ſortes de beautés, la première ſeule aura le complément de la perfection. Il en ſera de même des âges différens de l'âge parfait; il manquera quelque choſe à la perfection, dans les uns, parce qu'ils ne l'auront pas encore atteinte, dans les autres, parce qu'ils en auront déjà perdu. Ainſi la beauté d'un vieillard ſera celle d'un homme qui eut la beauté parfaite dans ſa pleine virilité, & dont la nature ſemble reſpecter encore la beauté, même en la dégradant. Son maintien témoignera qu'il eſt affoibli, mais on reconnoîtra qu'il fut vigoureux autrefois. Les plis que forment les muſcles de la face, ſeront creuſés plus profondément, mais la peau de ſon viſage ne ſera pas ſillonnée de rides multipliées, & ſe croiſant entre elles; ſes paupieres n'auront plus leur premiere fermeté, ſes joues leur première rondeur, ſes regards leur ancien feu, & l'on pourra remarquer quelque foibleſſe dans les muſcles moteurs de ſes lèvres. L'adoleſcence n'aura pas la plénitude qui doit former la beauté de l'homme: on ſentira dans la maigreur de ſes muſcles la fatigue qu'ils viennent d'éprouver en prenant leur accroiſſement en longueur; mais c'eſt l'âge ſuivant qui accomplira leur accroiſſement, en épaiſſeur, & qui achevera leur perfection. On verra qu'il ne leur manque plus que ce dernier accroiſſement pour y parvenir, & cet âge eſt déjà beau de la beauté qu'il promet, & dont il approche. L'enfance ne manque pas elle-même de ſa beauté générale. La rondeur excédente de ſes formes indique qu'elles ont des développemens à éprouver pour parvenir à la beauté de l'adoleſcence, & à celle de la virilité; ſon action eſt une maladreſſe naïve & gracieuſe, parce que cet âge n'a pas la force & l'expérience qui donne la juſteſſe des mouvemens.

Ces réflexions, la plupart fournies par M. Reynolds, nous conduiſenr à la connoiſſance d'une beauté déjà *idéale*, puiſqu'elle ne ſe trouve dans aucun individu. On l'appelleroit pourtant mieux *beauté de choix*, ou, ſuivant l'expreſſion de M. Falconet, *beauté de réunion*, puiſqu'elle forme un tout dont on a choiſi dans la nature les parties diſperſées, pour les raſſembler en un ſeul objet. Mais pour parvenir au dernier complément de l'*idéal*, il reſte encore à revenir ſur ce tout formé de différentes parties priſes dans la nature, & dont aucune n'eſt défectueuſe, pour ſupprimer celles dont la beauté inférieure, ou l'utilité moins ſenſible, ou le volume moins apparent, nuit aux formes qui ont un caractère frappant de beauté, de grandeur & d'utilité. C'eſt ce qu'ont fait les anciens; & c'eſt par ce moyen, qu'ils ont élevé l'art au point de repréſenter la nature héroïque, & même une nature divine, vraiſemblable dès qu'on ſuppoſe les Dieux ſous la figure de l'homme. Ils ont ſupprimé des parties de l'homme, toutes celles qui rendent témoignage de ſa foibleſſe, & dès lors la forme humaine ne ſemble plus indigne des Dieux.

Cette ſuppreſſion des parties ſubalternes, ordonnée par l'art à celui qui veut le traiter dans toute ſa grandeur, n'eſt pas moins impoſée par la nature. En effet, pour ne parler ici que du peintre, s'il ſe place à une diſtance convenable pour embraſſer d'un coup-d'œil ſon modèle,

dans tout ſon enſemble, & les maſſes dans toute leur valeur, cette diſtance ſuffira pour effacer à ſes yeux les petits détails. S'il fait un tableau d'hiſtoire, la diſtance ſera plus grande encore, puiſque ſon œil embraſſe la ſcène entière. C'eſt une des raiſons pourquoi le deſſin doit avoir plus de grandeur, plus de ſacrifices des parties ſubalternes, plus d'*idéal* enfin dans l'hiſtoire que dans le portrait. Nous avons déjà fait ailleurs cette obſervation; & nous avons remarqué que le Pouſſin, le plus idéal de tous les peintres, étoit peut-être auſſi le plus vrai de tous, & dans le deſſin, & dans la couleur de ſes figures, parce qu'il les peignoit telles qu'elles paroiſſent dans la nature à la diſtance où il étoit cenſé les voir.

Les veines ne ſe voient pas à la diſtance que nous ſuppoſons entre l'artiſte & ſon modèle; mais ſur-tout elles ne ſe trouvent pas dans la nature *idéale* des divinités, & jamais les anciens n'ont commis la faute de leur en donner. Les veines ne ſont apparentes que par le gonflement qu'y cauſe le ſang: mais le ſang groſſier des mortels ne couloit point dans les veines des Dieux. Homère nous apprend qu'ils avoient, au lieu de ſang, une liqueur plus fluide, plus ſubtile, plus convenable à leur nature immortelle, & cette liqueur ſe nommoit ichor.

Quoiqu'on ne parle ordinairement de l'*idéal* que pour la beauté des formes, il peut, & doit même ſe trouver dans toutes les parties de l'art. La compoſition, la diſtribution ſont toutes *idéales*. Le peintre n'a pas vu ſon ſujet, il le trouve repréſenté dans ſon idée, & c'eſt cette repréſentation qu'il tranſporte ſur la toile. Quand ce ſujet ſeroit tellement détaillé par l'hiſtoire, que le nombre même des figures en fût abſolument déterminé, & que leur action fût exactement décrite, combien l'idée de l'artiſte n'a-t-elle pas encore d'influence ſur la manière de les placer, de les mettre en attitude, de prêter à quelqu'une d'elles un geſte peut-être qui fera citer le tableau par la dernière poſtérité.

Un valet de geole doit donner le poiſon à Socrate: voilà un perſonnage obligé par le ſujet, & dont l'action eſt déterminée. Mais quel récit a jamais déterminé la beauté *idéale* de l'action que M. David prête à cette figure? Ce valet préſente la coupe en détournant le corps entier. Il doit l'offrir, il voudroit la retirer, & pour tenir le bras tendu, il fait ſur lui-même un tel effort, que tous les muſcles de ce bras ſont dans une violente contraction. La convulſion intérieure que lui fait éprouver ſa ſituation douloureuſe, s'annonce dans un de ſes pieds qui ne poſe que ſur le talon. Socrate doit prendre la coupe: mais l'hiſtoire dit-elle qu'il n'a pas même tourné la tête du côté de cette coupe, qu'il l'a priſe comme à tâtons & d'une manière diſtraite, daignant à peine, tout occupé des matières ſublimes dont il entretient, pour la dernière fois, ſes auditeurs, penſer au poiſon qu'il reçoit & qui va lui donner la mort? Cette penſée n'étoit petite que dans l'idée de M. David. Mais quel étonnant contraſte: Socrate prend nonchalamment le poiſon mortel, comme ſi cette action lui étoit indifférente, & le valet qui le lui donne ſouffre dans toutes les parties de ſon corps, comme s'il étoit menacé lui-même du trépas.

Dira-t-on que les détails, dans leſquels je viens d'entrer, ſe rapportent à l'expreſſion & non pas à la compoſition? Je réponds qu'ils appartiennent ſi bien à la compoſition, qu'ils concernent l'attitude, & ce que, dans l'école, on appelle la *poſe* des figures. Mais j'ajoute que l'expreſſion eſt en effet une partie dominante de l'art qui s'empare de toutes les autres, & je ſoutiens, contre ce qu'a dit quelque part M. Watelet, qu'elle eſt la principale de toutes. Le but de l'art eſt d'exprimer le ſujet qu'il ſe propoſe, & c'eſt pour atteindre ce but, qu'il trace des formes, qu'il diſpoſe des figures & des acceſſoires, qu'il éclaire ſon ſujet, qu'il le colore. Otez-lui ce but, il ne fait plus qu'agencer des figures ſans objet, & placer de la couleur ſur la toile pour amuſer les yeux.

Cette belle partie de l'art, l'expreſſion, eſt preſque toute *idéale*. Dans la nature, l'expreſſion eſt fugitive; ſur-tout dans les paſſions vives, les mouvemens de l'ame ſe ſuccèdent, ſe chaſſent, ſe combattent. On ne peut les copier ſur un modèle. Lui ordonner de poſer une expreſſion c'eſt lui ordonner d'en faire la grimace: car on n'exprime qu'en grimaçant ce qu'on ne ſent pas. Alors les figures, loin d'avoir pour le ſpectateur le charme qu'inſpire une action naïve, lui cauſeront la ſotte d'averſion que font éprouver les phyſionomies fauſſes. On verra bien en effet des figures qui agiſſent, mais elles ſembleront agir avec perfidie, ou ce qui arrivera de moins malheureux pour l'ouvrage, ce ſera d'y voir, non une action véritable, mais une ſcène de théâtre mal jouée. Il faut donc que l'artiſte trouve dans ſon *idée*, ce qui ne s'eſt montré quelquefois à lui dans la nature que pour lui échapper à l'inſtant, & ſouvent même ce qu'il n'a jamais vu préciſément, comme il le repréſente. M. David avoit-il vu Socrate prendre la coupe, & le valet la lui donner? avoit-il vu même quelque choſe qui eût un rapport bien ſenſible à cette ſcène d'expreſſion?

Combien n'entre-t-il pas d'*idéal* dans le choix des maſſes d'ombre & de lumière, ſavamment aſſorties à l'expreſſion du tableau, & deſtinées à en aſſurer l'effet & en accroître la beauté? Un jour pur & ſerein éclaire ſouvent dans la nature une ſcène funeſte; mais le peintre, comme le poëte, fait reculer d'horreur le Soleil, & n'éclaire que d'un jour obſcur le théâtre du crime

ou du malheur. Au contraire, dans la nature, ſouvent l'action la plus gaie n'eſt éclairée que d'un jour nébuleux, & ſe paſſe ſur une ſcène dépouillée de tout agrément: mais le peintre, véritable enchanteur, répand ſur cette ſcène tous les charmes de ſon art, & ordonne au jour le plus brillant de l'éclairer. Il preſcrit à la nature nouvelle qu'il fait naître, les couleurs dont elle doit ſe vêtir. A-t-il beſoin de maſſes griſâtres? il défend à tous les objets qui ne ſont pas de cette teinte de venir troubler l'harmonie de ſon ouvrage. Veut-il des couleurs brillantes? Tous les objets, ſur leſquels la nature a répandu le plus d'éclat, viennent ſe ſoumettre à ſon choix. Des tons vigoureux ſont-ils néceſſaires au preſtige de ſon art? Les vêtemens de ſes figures, les teintes de leur chair & juſqu'aux êtres inanimés ſe prêtent aux ordres de l'artiſte, & ſe placent à l'endroit de ſon chef-d'œuvre qu'ils doivent embellir. Il ordonne même de s'éteindre à des lumières ſubalternes qu'indique la nature, quand elles nuiſent à l'accord de ſon ouvrage.

Nous avons vu à l'article DRAPERIE, combien il entre d'*idéal* dans cette partie de l'art. Enfin l'art n'eſt pas préciſément la nature; il eſt une magie puiſſante qui gouverne la nature à ſon gré, ou qui plutôt crée à ſon gré un monde fantaſtique. Si l'on veut que l'art ne ſoit que la nature, il ne ſera pas elle, & n'en offrira qu'une imitation froide & inanimée. C'eſt à l'*idée* créatrice qu'il doit tous les charmes qui lui donnent la vie. (*Article de M.* LEVESQUE)

J É

JÉSUS-CHRIST. Il eſt peu d'amateurs des arts qui ne ſe ſoient plaints de la face gothique & peu noble que les artiſtes ſemblent être convenus d'adopter pour la figure du *Chriſt*. Dans la plupart des ouvrages où il eſt repréſenté, ſa tête a moins de caractère que toutes celles du tableau, & l'homme Dieu, l'humanité divine n'a pas la beauté commune entre les hommes. Les grecs ont donné une beauté divine à tous les objets de leur culte; & les artiſtes chrétiens n'ont pas ſu donner même une beauté humaine à leur Dieu! Que ſignifie cette face maigre & allongée que termine d'une manière ignoble une barbe mal fournie? Quoi! le Jupiter Olympien rempliſſoit d'un reſpect mêlé de terreur ceux qui entroient dans ſon temple; &, dans les temples chrétiens, c'eſt une phyſionomie triviale qui annonce le Dieu! On vient rendre à l'image une vénération relative, & l'image repouſſe la vénération: la piété du fidèle eſt dans ſon cœur, & l'image la refroidit par le canal des ſens! Convient-il aux artiſtes de parler du beau idéal, & de ne pas même donner au Dieu fait homme une beauté vulgaire?

On doit penſer que, pour la tête du *Chriſt*, ils ont généralement voulu ſe conformer à un caractère déja convenu avant les beaux ſiecles de l'art, ou qu'ils ont pris pour modèle le mouchoir de Véronique. C'eſt ce que peut faire croire l'exclamation de Paul Lomazzo ſur cette relique: « Abbiamo principalmente » d'eſſere grandemente obligati a rendere con» tinovamente grazie ſingolari à *Chriſto* noſtro » ſignore, chè vollè eſſo medeſimo eſſere pit» tore, ſtampando la ſua ſacratiſſima effigie nel » velo di Santa Veronica, acciò chè reſtaſſe » à poſteri per uno eſſempio ſingolare di luì, » chè gl'inchinaſſe ad amarlo e riverirlo, ve» dendola, come ſi vede à Roma ». Les peintres n'avoient donc qu'à ſe conformer encore, pour la figure de la Vierge, au portrait que les eſprits crédules regardent comme un ouvrage de Saint-Luc, & que l'on voit auſſi à Rome.

Daniel de Volterre, dans ſon beau tableau de la deſcente de croix, s'eſt écarté, pour la tête du *Chriſt*, du caractère convenu, ſans ſe rapprocher beaucoup plus de la beauté.

« Les ſublimes conceptions des artiſtes an» ciens ſur la beauté des héros, dit Winckel» mann, auroient dû faire naître aux artiſtes » modernes, lors qu'ils ont à traiter la figure » du Sauveur, de l'accorder avec les prophé» ties qui l'annoncent comme le *plus beau* par» mi les enfans des hommes. Mais dans la » plupart de ces figures, à commencer par » celle de Michel-Ange, l'idée paroit emprun» tée des productions barbares du moyen âge: » on ne peut rien voir de *plus ignoble* en » phyſionomie que les airs de tête du *Chriſt*. » Que Raphaël a eu des conceptions bien plus » nobles! C'eſt ce que nous voyons, entr'autres, » dans un petit deſſin qui ſe trouve au cabinet » royal Farnèſe, à Naples, & qui repréſente » *Jéſus-Chriſt* porté en terre: la tête du ſau» veur offre la beauté d'un jeune héros ſans » barbe. Annibal Carrache eſt le ſeul, à ce » que je ſache, qui ait ſuivi Raphaël. C'eſt » ce qu'on voit à trois tableaux qui repreſen» tent le même ſujet; le premier eſt à Naples » au cabinet dont nous venons de parler; le » ſecond, à Rome, à *ſan Franceſco a Ripa*; » & le troiſième, dans la même ville, au » palais Panfili. Cependant ſi quelques per» ſonnes regardoient comme une innuvation cho» quante de repréſenter ainſi le ſauveur, parce » qu'il eſt d'uſage de le repréſenter avec de » la barbe, je conſeillerois du moins à l'ar» tiſte de contempler & de prendre pour mo» dèle le *Chriſt* de Léonard de Vinci. Pour » moi, je n'ai rien vu de plus beau dans ce genre » qu'une tête du ſauveur de la main de ce » maître; tête admirable, qui ſe trouve dans

» le cabinet du prince de Lichtenſtein à Vienne : » elle eſt barbue ; mais elle porte l'empreinte » de la plus haute beauté virile, & on peut » la recommander comme le plus parfait mo- » dèle ».

Nous ne croyons pas qu'on puiſſe haſarder de repréſenter le *Chriſt* ſans barbe, parce que les Juifs de ſon temps n'avoient pas coutume de ſe raſer. Mais ſi la tête de *Chriſt* du Vinci eſt digne des éloges que lui accorde Winckelmann, il ſeroit à deſirer qu'elle fût rendue publique par une gravure très-préciſe. Ce modèle ne ſeroit pas inutile aux artiſtes, & il en eſt peu qui puiſſent l'aller conſulter à Vienne. (*Article de M.* LEVESQUE (

JET. (ſubſt. maſc.) *Le* JET *des draperies.* Il eſt porté au plus haut dégré de perfection, quand les étoffes ſont diſpoſées de manière qu'elles paroiſſent jettées par la nature elle même. Ce mérite ſuppoſe de l'imagination, du goût, & un eſprit juſte. Car lorſque la raiſon ne guide pas le ſculpteur ou la peintre dans cette partie eſſentielle de leurs arts, ils ne produiſent que des draperies fantaſtiques qui peuvent plaire un inſtant, parce qu'elles ont d'extraordinaire, mais qui, regardées avec un peu d'attention, déplaiſent bientôt à quiconque a l'amour du vrai. En parlant de la manière fauſſe de draper, les ouvrages de de Vos, de Stradan, de Golzius reviennent à l'eſprit. Ces artiſtes ne s'occupoient que de contraſtes & de mouvemens violens, & ils ont fait des draperies dont le *jet* étoit oppoſé à l'action de leurs figures. Mais ſans nous arrêter aux ſingularités de ces peintres d'un exemple dangereux, occupons-nous des moyens par leſquels les grands maîtres ont réuſſi dans le *jet* de leurs draperies : ils y ont mis du naturel, de la variété, de l'ordre, de la gradation & de la grace.

Le naturel ſe trouve par le principe ſimple & précieux, qu'une étoffe doit être *jettée*, de manière qu'on liſe ſans peine ſa marche ſur le corps qu'elle enveloppe, & qu'il ſemble qu'en la prenant par un coin, on puiſſe en dépouiller la figure qu'elle habille.

Quelque vraie que paroiſſe cette méthode, quelque connue qu'elle ſoit, rien néanmoins n'eſt plus commun que de trouver, même dans de fort bons tableaux, des figures dont on a peine à ſuivre la marche du vêtement. Bien entendu que l'on ne parle ici que des vêtemens antiques. Car nos habits modernes ſe faiſiſſant de toutes les parties du corps, & n'ayant ni jeu ni ampleur, on conçoit qu'ils ne ſont pas ſuſceptibles d'un grand choix dans la manière de les poſer ſur le corps.

Le mouvement de la figure doit déterminer la nature des plis ; ainſi lorſqu'elle eſt tranquille, l'étoffe doit être poſée ſimplement ; quand il y a de l'action, le *jet* de l'étoffe doit y participer & indiquer le degré de ſon mouvement. Le *jet* ſera auſſi déterminé par la nature des vêtemens, qui doivent varier ſelon le pays, le rang, l'âge & le ſexe de la figure.

Dans le *jet*, il faut obſerver un ordre relatif aux parties du corps que recouvre la draperie. Tantôt elle doit ſuivre abſolument les formes principales des membres, tantôt ſervir à les grouper avec le reſte du corps quoiqu'elles en ſoient écartées. Par l'ordre des plis, on grandit, ou on diminue les maſſes des ombres & des clairs ; on indique les articulations, & en careſſant les diverſes parties du corps, on augmente encore leur action, bien loin de l'affoiblir.

Il y a une gradation à obſerver en jettant les étoffes. Cette gradation eſt relative à la marche générale de la compoſition, & à l'attitude de chaque figure en particulier. On étend ou on reſſerre les vêtemens ſur les acteurs d'une ſcène pittoreſque, ſelon le dégré d'intérêt & de lumière ou d'ombre qu'elles doivent produire. La gradation du *jet* des draperies, relatif à chaque figure, peut être mieux placée en parlant de l'ordre des *plis*, & c'eſt à cet article que nous renvoyons le lecteur.

Quoique la grace dans le *jet* des draperies, ſemble dépendre de celle qui ſe trouve dans les figures qu'elles couvrent, il exiſte cependant une grace abſolument propre à l'art de draper. On trouve de la grace dans un rideau retrouſſé, ou dans un manteau *jetté* ſur un meuble, lorſque leur mouvement eſt doux, qu'il contraſte & cependant s'enchaîne avec les objets qui les avoiſinent. C'eſt dans ce cas ſur-tout que le haſard, le caprice, une main heureuſe offrent des ſuccès qu'un froid raiſonnement n'auroit pas produit.

Mais cette grace qu'on ſent, & qu'on ne rencontre, comme nous l'avons dit, que lorſqu'on ne la cherche pas, devient ſtyle maniéré quand on veut la commander. Ainſi Pierre Berettini de Cortone, à force de vouloir, par ſes draperies, careſſer avec grace les membres de ſes figures, finit par les maſquer, & par dénaturer le caractère des étoffes ; Michel-Ange, par un excès oppoſé, ne voulant rien perdre de ſes grandes formes, colloit ſes draperies ſur le corps plutôt qu'il ne les *jettoit*.

On auroit de la peine à rien citer de plus parfait dans l'art de diſpoſer ou de *jetter* les draperies, que les ouvrages de Raphaël ; vrai, ſimple, grand, gracieux, varié ſelon le caractère & l'expreſſion de chaque figure, il pourroit ſeul fournir la matière d'un long traité ſur l'art de *jetter* les étoffes.

Mais on a déjà parlé du talent ſuprême de ce grand maître dans cette partie à l'article DRAPER. (*Article de M.* ROBIN.)

Digitized by Google

Le mot JET eſt employé relativement aux draperies, parce qu'en effet, ainſi qu'on vient de le dire, elles doivent être *jettées* comme par haſard, & ne faire qu'obéir aux mouvemens de la figure qui en eſt revêtue. Elles ſont vicieuſes dès qu'on peut s'appercevoir qu'elles ont été rangées par les doigts de l'artiſte ſur le mannequin, ou même ſur la nature vivante, mais immobile. Voyez les articles DRAPER, DRAPERIES, PLIS DES DRAPERIES.

Les peintres & les ſtatuaires ſe ſont toujours plaints de la forme roide & meſquine des vêtemens modernes: l'habit des hommes eſt un reſte de la robe que portoient autrefois les marchands, & qui reſſembloit aſſez à celles que portent encore les enfans élevés dans les hôpitaux. La robe a été raccourcie, les plis ſe ſont conſervés ſur les côtés, le trouſſis de la longue manche qui ſe relevoit, a été arrêté par des boutons, & a formé ce que nous appellons la botte ou parement.

Quoique ce vêtement ait toujours été peu favorable aux arts, il l'eſt devenu moins que jamais depuis quelques années. On voit, par les ſtatues des hommes célèbres du ſiècle dernier, que d'habiles ſculpteurs ont ſu tirer parti de l'habit que portoient les François ſous le règne de Louis XIV. Les ſtatues de Paſcal, de la Fontaine, &c., à ne les conſidérer que pour cette partie, peuvent ſembler même plus pittoreſques que les ſtatues antiques vêtues de la ſimple tunique. Les culottes larges formoient d'auſſi bons plis que les braies de quelques nations étrangères, qui ſe voyent ſur des bas-reliefs de l'ancienne Rome. Les deux vêtemens, nommés veſte & ſurtout, avoient de l'ampleur, & ſe prêtoient à des mouvemens que l'art pouvoit ſaiſir avec ſuccès. Mais comment les artiſtes du ſiècle prochain pourront-ils repréſenter les hommes qui vivent aujourd'hui? Un gilet court & ſerré, un habit qui n'habille pas, un collet élevé qui cache le col & une partie des joues, tout le vêtement enfin, étroit, & collé ſur la chair; voilà ce que la mode actuelle prépare aux artiſtes futurs. Ce vêtement ſemble montrer le nud, & n'en cache en effet que les beautés, c'eſt-à-dire les mouvemens variés des muſcles, les fineſſes des articulations, la fermeté des parties apparentes des os, qui contraſte avec la moleſſe ondoyante des parties muſculeuſes. Un homme tranquille rappelle moins l'idée d'un être vivant, que celle d'une momie enveloppée de bandelettes. (*Article de M.* LEVESQUE.)

JET; terme de la fonte des ſtatues. Les *jets* ſont les canaux ménagés, pour introduire le métal en fuſion dans le moule. Voyez l'article FONTE.

JEUNESSE. (ſubſt. fém.) La beauté eſt de tous les âges, mais elle s'aſſocie de préférence à la jeuneſſe. La grande difficulté, & en même temps le triomphe de l'art, c'eſt de rendre les formes du bel âge. La douce union de ces formes, produit la parfaite harmonie, qui n'eſt autre choſe que l'aſſemblage de pluſieurs objets réduits à l'unité, comme, dans l'harmonie muſicale, pluſieurs ſons, par leur accord, ſemblent ne former qu'un ſon unique, & ne ſont éprouver à l'oreille qu'une ſeule ſenſation. Les formes, dans la *jeuneſſe*, ſont variées, mais elles s'uniſſent les unes aux autres par des paſſages ſi doux, qu'on peut marquer à peine où elles commencent & où elles finiſſent; elles paſſent les unes dans les autres: elles ſont en grand nombre, & ne ſont qu'une, & de cette unité, réſulte la perfection de la beauté.

On ſent que le deſſin de ces formes, dont l'œil même attentif perd les extrémités & ne peut ſaiſir que les milieux, eſt bien plus difficile que celui des formes dures & reſſenties de l'homme rigoureux, ou des formes altérées du vieillard, dont les ruines offrent les traces profondes des ravages du tems.

Dans les corps fortement muſclés, ce n'eſt pas une faute grave, ce n'eſt pas même ſouvent une faute ſenſible, de ſortir du contour indiqué par la nature: on eſt même trop porté peut-être à regarder comme une beauté idéale & ſavante, cette exagération de la force des parties muſculeuſes. Mais dans la figure d'un beau jeune-homme, quelque foible changement que l'on faſſe au trait, en l'exagérant, ou en le rentrant, on efface une beauté, on détruit la douce & imperceptible ondulation du modèle, on introduit une diſſonance dans la plus délicieuſe harmonie. La nature de cet âge a ſi préciſément ce qu'il lui faut pour être belle, qu'on ne peut, ſans l'outrager, lui rien ôter, lui rien donner. Lui ôter, c'eſt l'amaigrir; lui donner, c'eſt changer ſon caractère.

L'artiſte montre plus évidemment ſon ſavoir dans l'imitation des figures vigoureuſes: mais c'eſt par l'imitation des figures délicates du jeune âge, qu'il fait ſur-tout connoître s'il a le ſentiment de la beauté.

Le Laocoon eſt un ouvrage plus ſavant que l'Apollon, ou du moins un ouvrage, où la ſcience eſt plus apparente. Ageſander, le maître à qui l'on doit la figure du Laocoon, a été peut-être un artiſte plus profond que l'auteur de l'Apollon; mais le dernier devoit avoir un eſprit plus élevé, une ame plus tendre, un cœur plus ſenſible à la beauté. On voit ſur la terre des figures qui approchent du Laocoon; il ſemble que ce ſoit dans le ciel qu'ait été pris le modèle de l'Apollon.

Les pierres gravées & leurs empreintes prouvent que les artiſtes modernes ont bien mieux réuſſi à copier les belles têtes prononcées, que celles qui offrent des beautés plus délicates. A la première inſpection, un connoiſſeur pour-

Digitized by Google

roit bien hésiter sur l'antiquité d'une pierre gravée qui représenteroit une tête de vieillard ; mais il n'hésitera pas de même sur la copie d'une tête idéale qui représentera la beauté dans le jeune âge. (*Article extrait de* WINCKELMANN.)

I L

ILLUSION. (subst. fém.) Le but des arts qu'on appelle *arts d'imitation*, est fixé par cette dénomination même. Ils doivent imiter la vérité, mais ces imitations ne doivent pas être prises pour la vérité même. Si elles ressembloient parfaitement à la nature, si elles pouvoient être prises pour elle, elles n'exciteroient plus aucun sentiment d'admiration ni de plaisir. Par exemple, si une symphonie, qui imite un orage, étoit prise pour un orage véritable, elle n'exciteroit aucun sentiment d'admiration pour le musicien, & feroit même naître un sentiment désagréable de crainte chez les personnes que les orages intimident. On applaudit des passages de musique qui imitent le bruit d'un carosse, ou celui des marteaux qui tombent sur l'enclume : mais si l'*illusion* étoit assez parfaite, pour qu'on crût entendre en effet un bruit de marteaux ou de voitures, personne ne s'aviseroit d'applaudir, & l'on auroit tout aussi peu de plaisir que lorsqu'on passe à côté d'un carosse, ou devant l'attelier d'un forgeron. Passons de la musique à la poésie : si le spectateur, qui voit une tragédie, se faisoit une *illusion* assez forte pour croire qu'il est témoin d'une action véritable, il n'éprouveroit le plus souvent qu'un sentiment d'horreur, & fuiroit cette même scène qui ne l'attache que parce qu'elle lui cause seulement une *illusion* imparfaite, dont il sent le prestige en même temps qu'il s'y livre. Enfin un spectateur qui verroit un tableau représentant un chien, & qui croiroit voir un chien véritable, éprouveroit une sensation aussi indifférente que lorsqu'il rencontre un chien sur son passage ; mais si le tableau représentoit un lion, loin de le regarder avec plaisir, il ne songeroit qu'à prendre la fuite. Quelle femme soutiendroit le spectacle du massacre des innocens, si le tableau lui causoit une entière *illusion* ? Quel homme verroit sans horreur, Judith tenant la tête sanglante d'Holopherne ?

> Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Cela est vrai ; mais si l'imitation pouvoit être portée jusqu'à l'*illusion* complette, ces monstres, ces serpens feroient frémir au lieu de plaire.

Nous ne parlerons pas de la sculpture qui est aussi un art d'imitation, car qui prendra jamais une statue de marbre ou de bronze pour un homme vivant ?

Cependant les personnes qui ne connoissent point l'art, placent dans l'*illusion* la perfection de la peinture. Cette erreur n'est pas nouvelle. Les anciens ont célébré les raisins de Zeuxis que des oiseaux vinrent becqueter, & le rideau de Parrhasius qui trompa Zeuxis lui-même. Il est vrai que l'artiste, en prenant les précautions nécessaires pour la manière dont il expose ses ouvrages, peut opérer une *illusion* complette par des peintures de fruits, de rideaux, de bas-reliefs, d'ornemens d'architecture, & d'autres objets semblables ; mais il ne fera jamais prendre pour la vérité même un tableau qui supposera des plans variés & un certain enfoncement. Si donc l'*illusion* étoit la première partie de la peinture, la plus grande gloire, dans ce genre, seroit réservée aux peintres qui ne traitent que les plus petits détails de la nature, & le dernier de tous les genres seroit celui de l'histoire, parce qu'il se refuse plus que les autres à la parfaite *illusion*.

» On voit, dit Félibien, de certaines remarques qu'Annibal Carrache a faites sur les » vies des peintres de Vasari, & à l'endroit » où il est parlé de Jacques Bassan, il dit : » *Jacques Bassan a été un peintre excellent & digne de plus grandes louanges que celles que Vasari lui donne, parce qu'outre les beaux tableaux qu'on voit de lui, il a fait encore de ces miracles qu'on rapporte des anciens Grecs, trompant par son art, non seulement les bêtes, mais les hommes : ce que je puis témoigner, puisqu'étant un jour dans sa chambre, je fus trompé moi-même, avançant la main pour prendre un livre que je croyois un vrai livre, & qui ne l'étoit qu'en peinture* ».

Est-il bien certain qu'Annibal ait fait cette note ? Mais s'il l'a faite, il ne faut pas se laisser séduire par quelques mots peu réfléchis, échappés à ce grand artiste. Surpris d'avoir été trompé lui-même par un ouvrage de l'art, il a mis, sans y bien songer, trop d'importance à cette petite aventure : mais on peut être bien sûr qu'il n'auroit pas donné l'un de ses moindres tableaux d'histoire pour le livre peint & découpé du Bassan.

Nous pourrions ajouter bien des choses sur l'*illusion* : mais nous croyons plus convenable de laisser parler M. Cochin, artiste non moins célèbre par la sûreté de son jugement & la pureté de son goût, que par ses talens. (*Article de M.* LEVESQUE.)

ILLUSION *dans la peinture*. Si l'on observe à quel degré d'*illusion* la peinture peut atteindre, on trouvera qu'elle parvient à tromper les yeux, au point de mettre les spectateurs dans la nécessité d'employer le toucher pour s'assurer de la vérité, lorsqu'il est question d'objets de peu de saillie, tels que des moulures, des bas-

Digitized by Google

reliefs & autres objets ſemblables ; mais que l'*illuſion* s'affoiblit lorſque les mêmes objets préſentent un ou deux pieds de ſaillie. Nous accorderons encore qu'elle peut avoir lieu au premier inſtant, dans les tableaux de fleurs, de fruits ou d'autres repréſentations ſans mouvement, quoique ce ne ſoit ordinairement qu'avec le ſecours de quelque effet de lumière ménagé à deſſin, joint à quelque motif qui oblige le ſpectateur à reſter à une aſſez grande diſtance de ces imitations, pour empêcher les regards d'en juger avec autant d'exactitude qu'ils le feroient ſans cet obſtacle ; mais il eſt ſans exemple qu'un tableau de pluſieurs figures, expoſé au grand jour, ait jamais fait croire à perſonne que les objets repréſentés, fuſſent en effet des hommes véritables.

Nous ne nous arrêterons donc pas à quelques faits qu'on pourroit alléguer en faveur de la poſſibilité de l'*illuſion* dans la repréſentation de la figure humaine, tel que le buſte d'un abbé peint par Charles Coypel, qui, découpé & placé dans une galerie derrière une table, & dans un jour convenable, a trompé pluſieurs perſonnes, juſqu'au point de les engager à le ſaluer. Outre que ce fait n'admet point dans ce tableau un degré de ſaillie au delà de celui juſqu'où nous avons poſé que la peinture peut faire *illuſion*, puiſqu'il n'y avoit point de fonds derrière la toile, il eſt aiſé de voir que cette erreur ne venoit que du peu d'attention avec laquelle les perſonnes trompées jettoient quelques regards indirects de ce côté, ainſi que de l'adreſſe avec laquelle on tenoit cette peinture éloignée des yeux, & dans un jour qui empêchoit d'en juger au premier abord. On ne ignore pas que cette *illuſion*, qui ne naît que de la ſurpriſe & de l'inattention, peut être produite par les plus mauvais ouvrages, ainſi qu'il arrive ſouvent au premier aſpect de ces peintures découpées qui repréſentent une balayeuſe, un ſuiſſe, &c., & perſonne n'en a jamais conclu qu'elles euſſent atteint le vrai but de l'art.

Oſons ajouter que cette eſpèce d'*illuſion*, priſe à la rigueur, ſeroit une prétention auſſi vaine qu'abſurde de la part de l'artiſte, ſurtout dans les ſujets combinés de divers objets, & avec des diſtances conſidérables ſuppoſées entr'eux.

Parmi tous les obſtacles qui s'y oppoſent, nous n'en obſerverons que quelques-uns qui ſont la ſuite naturelle de notre manière de ſentir & de juger. Cette habitude que nous avons de juger, & l'épreuve que nous faiſons journellement de la lumière ſur les ſurfaces, de quelque couleur qu'elles ſoient, ſuffiroient ſeules pour déceler le manque de réalité.

S'il eſt permis de haſarder quelques idées particulières ſur ce ſujet, ne ſeroit-on pas fondé à penſer que cette faculté de rectifier les erreurs des ſens, acquiſe par l'expérience & preſque ſans réflexion, eſt principalement l'effet de la ſenſation que le plus ou le moins de force de la lumière produit ſur les yeux ? Si les enfans ſont aiſément trompés aux plus groſſiers objets d'*illuſion*, & qu'il n'en ſoit pas de même lors que l'expérience a perfectionné en eux la faculté de juger ; n'eſt-il pas vraiſemblable que le ſentiment de l'impreſſion de la lumière eſt pareillement ſuſceptible de perfectibilité, quoique peut-être dans un moindre degré, & qu'enfin nous parvenons, par une gradation inſenſible, à éprouver des différences entre les divers degrés de force avec leſquels elle agit ſur nos yeux ; &, par ce ſentiment, à juger avec aſſez de certitude des diſtances & des ſurfaces ?

Il s'enſuivroit de là que les rayons réfléchis par une ſurface plane, venant de la même diſtance, & conſervant un degré de force égale entr'eux, on ne peut empêcher, quelqu'artifice qu'on employe, que cette ſurface ne paroiſſe telle qu'elle eſt. Ce principe admis nous feroit concevoir une des cauſes de ce qui eſt confirmé par l'expérience de tous les temps ; c'eſt que tout eſpoir d'*illuſion*, priſe à la rigueur, eſt refuſé à la peinture, quand elle entreprend des ſujets un peu compliqués quant aux ſaillies inégales, & aux diſtances ſuppoſées entre les objets.

Par une ſuite de cette ſuppoſition, qu'on croit pouvoir établir comme une vérité, on obſervera que ce qui doit s'oppoſer le plus à l'*illuſion* dans la peinture, c'eſt la fauſſeté inévitable des ombres qui déſignent les enfoncemens. Le peintre ne peut imiter les enfoncemens ombrés que par des couleurs obſcures, étendues ſur une ſurface plane toujours ſuſceptible, quelque couleur qu'on y ait poſée, de réfléchir la lumière avec un degré de force relatif à ſa diſtance réelle. Or, il doit réſulter de la connoiſſance que nos yeux nous donnent du véritable plan de cette ſurface, oppoſé à l'idée d'enfoncement que le peintre a voulu faire naître, une contrariété qui décele la fauſſeté.

Auſſi peut-on remarquer que les défauts qu'on trouve à reprendre dans les plus grands maîtres, quant à l'effet, regardent preſque toujours leur manière d'ombrer ; ce qui peut contribuer à prouver que le faux néceſſité dans la peinture, vient toujours des ombres. On reproche aux uns de tomber dans des tons rouſſâtres ; aux autres, bleuâtres ; à quelques-uns, violâtres ou verdâtres.

Ce défaut paroît même inévitable à la rigueur, quoiqu'il ſoit peut-être dans l'ordre des poſſibilités de le rendre moins ſenſible. Une des raiſons que l'on croit pouvoir en donner, c'eſt qu'outre l'impoſſibilité de dompter entièrement

l'obſtacle d'une ſurface toujours viſible, il paroit qu'il n'y a pas de moyens d'imiter l'ombre, & même qu'il ne ſauroit y en avoir.

L'ombre, dans la nature, n'eſt point un corps, mais la privation de la lumière qui detruit plus ou moins les couleurs, à meſure qu'elle eſt plus entière. Elle n'ôte aux objets aucune couleur, & ſi on leur en apperçoit quelqu'une qui rompe la leur propre, ce n'eſt que celle qu'ils empruntent, par reflet, des objets voiſins & éclairés. Or le peintre n'a, pour imiter cette privation & la veritable obſcurité, que des couleurs matérielles, qui ſont reellement un corps réfléchiſſant lui-même la lumière. Elles ſont plus ou moins brillantes; mais quelque mêlangées qu'elles ſoient avec celles qui peuvent le plus les détruire, elles conſervent toujours quelque choſe de leur nature particuliere, & donnent un mêlange coloré.

Il faudroit, pour porter l'imitation de l'ombre au plus près de la vérité, qu'on pût trouver une couleur capable d'obſcurcir plus ou moins les autres, ſuivant le beſoin, & qui n'en eût aucune qu'on pût déſigner, c'eſt-à-dire, qui ne pût réfléchir aucun rayon coloré plus fortement qu'un autre. Peut-être l'emploi de cette eſpèce de couleur négative pourroit-il amener la peinture à un plus grand degré de vérité. Cependant elle ne ſatisferoit pas entièrement au beſoin d'empêcher d'appercevoir la ſurface; car il faudroit encore qu'elle eût la propriété, lorſqu'elle ſeroit employée dans toute ſa force, de ne réfléchir aucun rayon de lumière: ce qui eſt impoſſible, attendu que tout corps réfléchit néceſſairement la lumière lorſqu'il en eſt frappé.

On ſe convaincra bien plus encore de la défectuoſité inévitable des moyens de rendre les ombres, ſi l'on obſerve les tableaux les plus eſtimés, eu egard à l'imitation du vrai. On trouvera que chaque partie, priſe à part, eſt de la plus grande vérité dans les endroits éclairés & dans les demi-teintes; car c'eſt où la peinture approche le plus du vrai. On trouvera même les divers degrés de lumière ſur les objets, à proportion de leur alignement, très-bien rendus (1). Cependant, malgré cet aſſemblage de vérités, dont il devroit réſulter une *illuſion* parfaite, on appercevra toujours, en conſidérant le tout, qu'on ne peut être trompé au point de ne pas voir que ce n'eſt qu'un tableau: d'où il paroît qu'on doit conclure que le defaut de vérité vient eſſentiellement des ombres.

L'*illuſion*, priſe à la rigueur, ne peut donc avoir lieu; mais il eſt un ſecond degré d'*illuſion* improprement dite, qui eſt en effet une des principales fins de la peinture, & celle que l'on doit toujours ſe propoſer de remplir; c'eſt que le tableau puiſſe rappeller ſi bien le vrai par la juſteſſe de ſes formes, & par la combinaiſon de ſes tons de couleur & de ſes effets à tous égards, que l'image faſſe tout le plaiſir qu'on peut attendre d'une imitation de la vérité. Ce n'eſt pas une *illuſion* véritable, puiſqu'elle ſubſiſte également dans les plus petits tableaux dont la proportion décèle la fauſſeté: mais c'eſt cette vérité d'imitation dont la peinture eſt ſuſceptible, même dans les tableaux d'objets nombreux, & avec les diſtances les plus étendues.

Il s'agit maintenant d'examiner ſi cette vérité d'imitation eſt, ſeule & par elle-même, le plus haut degré de perfection de la peinture. On convient généralement que la plus grande beauté d'un tableau eſt qu'il plaiſe, non ſeulement au premier coup d'œil, mais encore qu'il ſoutienne avec ſuccès l'examen le plus réfléchi.

Mais ſi l'illuſion, telle que nous venons de la définir, étoit le ſeul merite de l'art, celui qui connoît le moins ſes beautés, éprouveroit le même plaiſir que celui qui les a le plus étudiées. Or, il eſt certain que plus la connoiſſance de l'art eſt perfectionnée, plus le plaiſir, qu'on éprouve à la vue du vrai beau, eſt ſenſible. Sans doute ce plaiſir devient plus rare, parce qu'on ceſſe d'être affecté de ce médiocre dont ceux qui ne ſont point connoiſſeurs ſe contentent, & qui ſouvent les charme: mais on ſent plus vivement les beautés peu communes des grands maîtres, on ne ceſſe point de les admirer, & ils paroiſſent d'autant plus excellens, qu'on eſt parvenu à les mieux connoître.

En examinant leurs ouvrages, il ſera aiſé de ſentir que ce n'eſt point l'*illuſion* qu'ils cauſent qui leur a obtenu ce degré d'admiration. Ceux du divin Raphaël en ſont ſouvent très-éloignés. Enviſagés ſous le premier aſpect qu'ils préſentent à l'œil, il n'en eſt preſqu'aucun, ſi on oſe l'avouer, qui, quelqu'artifice qu'on y voulût employer, trompât l'œil autant qu'un tableau de l'artiſte le plus médiocre, mais qui n'auroit ſongé qu'à imiter le vrai. Il y a même quantité des ouvrages de ce grand homme dont le premier aſpect doit déplaire à quiconque n'eſt pas connoiſſeur, je dis même ſavant dans le deſſin: car les beautés de Raphaël ſont de nature à étonner plus les artiſtes qu'à ſéduire le commun des hommes. Il eſt vrai qu'il n'eſt aucun voyageur qui, à Rome, ne s'écrie en les voyant: *Que cela eſt beau*! Mais c'eſt chez la plupart d'entr'eux, un défaut de ſincérité que leur inſpire la honte de convenir que des choſes conſacrées par le cri de toutes les nations, ne leur font

(1) *Voyez* le ſecond article CONVENTIONS, dans lequel il ſemble démontré que ni les lumières ni les ombres ne peuvent être rendues en peinture avec une entière vérité.

ſont aucun plaiſir. On eſt inſtruit, dès l'enfance, qu'il faut regarder Raphaël comme le plus grand des peintres, & lorſqu'il ne fait pas cette impreſſion, on en conclut intérieurement que l'on n'eſt pas aſſez connoiſſeur pour en ſentir toutes les beautés, mais on ſe garde d'avouer ce défaut de connoiſſance, dans la crainte qu'il ne ſoit pris pour un défaut de ſentiment.

Il eſt plus ſingulier encore de voir des François, des Allemands, des Anglois, ſans connoître les arts, ne pas moins ſe répandre en éloges à la vue du jugement dernier de Michel-Ange Buonarroti, qui certainement eſt un des plus déſagréables tableaux que l'on connoiſſe. Ces éloges ne partent pas de l'*illuſion* qu'il produit; car on croit pouvoir avancer qu'il n'en fait naître d'aucune eſpèce, & qu'il eſt en quelque manière *imaginaire* dans toutes ſes parties (1). Ce ne peut donc être que l'effet d'une décence de convention qui cauſe cette admiration.

Car que peut y appercevoir un homme ſans connoiſſance dans l'art du deſſin? Des coloſſes d'une nature tout à-fait inconnue, une quantité de gros muſcles exceſſivement marqués, capables de donner l'idée que l'auteur a voulu peindre d'hommes doués d'une force extraordinaire, mais qui ne préſentent aucun agrément & nulle apparence des vérités de la nature que nous connoiſſons. La couleur triſte & égale qui règne dans ce morceau n'eſt pas aſſurément ce qui doit plaire au ſpectateur, que nous ſuppoſons ſeulement ſenſible à l'impreſſion du plaiſir que cauſe l'imitation du vrai.

Cependant ce tableau eſt un des plus célèbres: ſa beauté conſiſte dans la force d'une imagination grande, fière, qui préſente à nos yeux des objets ſur-humains, ſous l'aſpect le plus impoſant, dans un caractère de deſſin chargé & articulé avec excès, mais ſavant, grand, & qui marque la connoiſſance la plus profonde de la conſtruction & des formes extérieures du corps humain. Si ce ne ſont pas d'exactes vérités, ce ſont les exagérations d'un grand génie, & dès lors elles ſont dignes de la plus haute admiration: mais qu'il ſoit permis de dire qu'elles ne ſont bien connues, & ne peuvent l'emporter ſur le déſagrément de ce tableau, qu'aux yeux de ceux qui ſont profondément inſtruits de la difficulté & de la rareté de ce ſavoir, & de ce que cette manière, quoique différente du vrai, a de ſupérieur en elle. On oſe du moins croire que perſonne ne diſconviendra que ces beautés ne ſont point de celles qui tiennent au plaiſir que produit l'*illuſion*.

Raphaël, pur dans ſon caractère de deſſin, en eſt ſans doute moins éloigné. Cependant la grandeur de ſes idées dans la compoſition & dans le choix des formes, qui eſt la ſuite d'un ſentiment ſublime des beautés de la nature la plus parfaite; la beauté de ſes têtes, où l'on n'admire pas ſimplement l'imitation de la vérité connue, mais la grandeur de leur caractère, la nobleſſe du choix, la dignité de l'expreſſion, cette manière ingénieuſe & grande de draper & d'annoncer le nud ſans affectation, qui ne rappelle cependant aucune étoffe connue, ni même aucun vêtement qu'on puiſſe regarder comme ayant été en effet celui de quelque nation; toutes ces beautés, dis-je, ſont d'un genre bien ſupérieur à la ſimple imitation du vrai. Mais en même temps, parce qu'elles ont de relevé au deſſus des idées communes, elles nuiſent à ce premier ſentiment de plaiſir qu'on attendroit de l'*illuſion*.

Si nous paſſons à l'examen de ceux qui ont eu en partage la grande partie du coloris, ſans doute ils ſont plus près de l'*illuſion* que ceux qui en ont manqué: auſſi eſt-il vrai que le plaiſir que font leurs ouvrages, eſt plus univerſellement reſſenti. Cependant ce n'eſt point encore ce qui cauſe principalement l'admiration qu'ils excitent. Ces belles demi-teintes & cette fraîcheur du Corrège & du Titien, qui ſont au-deſſus des beautés ordinaires de la nature, & qui égalent ce qu'elle produit de plus parfait, ne doivent pas être conſidérées comme pouvant nuire à l'*illuſion*; mais il n'en eſt pas pas moins vrai qu'une couleur plus foible & moins précieuſe en pourroit approcher autant & même davantage. D'ailleurs cette belle manière de peindre, ce *faire* large & facile, cette harmonie dont ils nous ont donné les plus beaux exemples, ſont en eux l'effet d'un ſentiment bien au deſſus des qualités ſuffiſantes, pour produire la ſimple apparence du vrai. Le Guide, Pietre de Cortone, & quelques autres, ſemblent approcher davantage de ce qui tient à l'*illuſion*. Des vérités plus connues, des graces que l'on voit ſouvent dans la nature, qu'ils ont ſu ſaiſir avec art, les rendent plus aimables à tous les yeux; mais combien d'autres beautés ne rencontre-t-on pas dans leurs ouvrages, & qui n'y ſont employées qu'avec des vues ſupérieures à celle de tromper l'œil? Ils ont été plus loin, ils ont voulu le ſéduire; l'enchanter, & ils y ont réuſſi. Mais ces maîtres mêmes prouvent encore que les beautés les plus eſtimées dans la peinture, ne ſont pas celles qui tendent le plus directement à l'*illuſion*. Ces deux hommes célèbres, malgré la haute eſtime qu'ils ont obtenue, n'ont point acquis ce degré d'ad-

(1) Le célèbre artiſte qui connoît bien la langue de l'art, dit que le tableau de Michel Ange eſt *imaginaire* & non qu'il eſt *idéal*, parce que l'*idéal* emporte avec lui l'idée du beau: ce tableau n'eſt pas beau; il eſt grand, & ſa grandeur elle-même eſt *imaginaire*. (*Note du Rédacteur.*)

miration accordé à Raphaël, au Correge, au Titien, quoique le premier manque de la partie de la couleur, & de l'intelligence du clair-obscur; que le second soit incorrect; & le troisième, d'un choix souvent peu noble.

Il semble qu'on peut conclure, d'après de si grands hommes, que l'imitation la plus prochaine du vrai n'est pas le seul but de la peinture; qu'elle acquiert un degré d'élévation supérieure par l'art qu'elle sait répandre sur la manière dont elle parvient à cette imitation, & que c'est cet art même qui distingue & caractérise les hommes extraordinaires (1).

Que l'on parcoure les grandes parties de la peinture; on y trouvera nombre de beautés essentielles d'un genre différent de celles qui suffiroient pour approcher le plus près possible du degré d'*illusion* dont elle est susceptible. Dans la composition, nous admirons principalement l'abondance du génie, le choix des attitudes qui présentent l'aspect le plus pittoresque & le plus gracieux; l'adresse du contraste sans affectation; cet enchaînement ingénieux des grouppes, soit pour réunir les lumières & trouver de grandes parties d'ombres, afin d'en obtenir les plus grands effets, soit pour disposer un tout, de manière qu'on n'en puisse rien ôter sans le déparer: sorte de poëtie, par laquelle le génie se rend maître de la nature, pour l'assujettir à produire toutes les beautés dont l'art peut être susceptible. Et il est aisé de sentir que toutes ces parties n'ont qu'un rapport très éloigné à l'*illusion* proprement dite.

En effet, pour parvenir simplement à ce but, un génie froid & stérile d'ailleurs, qui saisiroit l'action nécessaire à donner à ses figures, & qui la rendroit avec vraisemblance, rempliroit également son objet. Les attitudes les plus naturelles & les plus simples, quoiqu'elles n'eussent rien de pittoresque & de gracieux, suffiroient. Toutes sortes d'aspects seroient égaux, dès qu'il ne s'agiroit que de les rendre avec vérité. Les contrastes ingénieux, l'enchaînement des grouppes & des masses, n'y ajouteroient aucun mérite. On peut toujours prétendre à être vrai, quelque disposition qu'on ait donnée à son sujet; & les distributions parsemées, si désagréables à l'homme instruit, en sont également susceptibles.

A l'égard du dessin, pour atteindre à l'*illusion*, il n'a pas besoin de choix ni d'une correction savante au dessus de ce qui est apperçu dans la nature par les yeux les moins exercés. Il suffiroit d'y observer ces détails, quelquefois d'un goût mesquin, mais qui rappellent à l'esprit la nature la plus connue.

Le coloris le plus admiré n'est pas même toujours celui qui est le plus vrai. Il n'est sans doute pas véritablement beau, lorsqu'il s'éloigne trop sensiblement de la vérité; mais il a besoin de beaucoup d'autres qualités, pour attirer l'éloge des connoisseurs. Il y faut de la fraîcheur, de la légèreté, une transparence dans certains tons, même au delà de ce que la nature en laisse appercevoir. Remarquons encore que les coloristes les plus estimés ont un peu outré les beautés qu'ils ont su voir dans la nature. Si quelques tons dans la chair tendent un peu au vermeil, à de légers blenâtres, à des grisâtres argentins, ils les ont rendus plus sensibles, comme pour les indiquer aux spectateurs, & leur faire sentir le *savoir* qu'il y a à les découvrir, & à les rendre avec tant d'art; c'eût été passer le but, si ce but consistoit simplement dans l'*illusion*.

Les oppositions de couleur, de lumière & d'ombres seroient encore superflues dans cette supposition, car la nature est toujours vraie, sans tous ces moyens de la rendre plus piquante. Ces suppressions de certaines lumières, que la vérité donneroit, & que l'art éteint, pour augmenter l'harmonie ou l'effet, seroient autant de défauts blâmables, quelque plaisir qui pût en résulter.

Ce n'est pas cependant qu'on prétende approuver ces couleurs factices qui ne sont en effet que le roman de la peinture. Ce qui s'éloigne absolument de la vérité, est toujours répréhensible. Mais c'est encore une preuve qu'il y a, dans cet art, des beautés indépendantes de l'exacte imitation du vrai. Et puisque souvent ces romans pleins de fausseté, mais agréables, plaisent à l'œil même du connoisseur, il en faut conclure que c'est la réunion de plusieurs de ces beautés étrangères à *l'illusion*, qui force en quelque manière à pardonner le défaut d'apparence de vérité.

L'une des plus grandes beautés de l'art, qui a encore moins de rapport avec l'*illusion*, puisqu'elle n'a pas même de fondement dans la nature, & qu'elle est uniquement l'effet du sentiment qui meut l'artiste en opérant, c'est cet art dans le travail, cette sûreté, cette facilité de maître, qui souvent fait toute la différence du vrai beau, de ce beau qui excite l'admiration, avec le médiocre qui nous laisse toujours froids. C'est ce *faire* (ainsi que le nomment les artistes) qui distingue l'original d'un grand maître d'avec la copie la mieux rendue, & qui caractérise si bien les vrais talens de l'artiste, qu'une petite partie d'un tableau, même la moins intéressante, décèle au connoisseur que le morceau doit être d'un grand maître (1). C'est ce *faire*

(1) *Voyez* l'article IMITATION, extrait des écrits de deux grands maîtres de l'art.

(1) Pour ce qui concerne l'importance du *faire*, il

enfin, qui, détruit par la lime & le ciſelet dans la belle ſtatue du Roi par Bouchardon, lui fait perdre un des principaux mérites qui l'eût fait admirer par la poſtérité, & que Pigale a eu le courage de conſerver dans le beau monument qu'il a fait pour la ville de Reims.

Le vrai beau, dans les deux arts, doit joindre aux diverſes parties de l'art, la franchiſe de la touche & la facilité du *faire*; d'où s'enſuit, dans la peinture, la pureté des tons; &, dans la ſculpture, les graces du travail qui termine l'ouvrage & qui ne peut jamais être confié à l'élève. Quelquefois le plus grand maître a moins de correction & de juſteſſe ſévère que l'homme médiocre (1), mais ſon travail, ou rempli de force & de chaleur, ou doué de graces, donne le goût & l'ame à ce qui ſort de ſon pinceau ou de ſon ciſeau. On ne prétend pas que le *faire* ſoit la ſeule partie eſſentielle, mais c'eſt elle qui couronne toutes les autres; & l'on croit pouvoir avancer que, quant au plaiſir qui en réſulte pour le connoiſſeur, rien ne la peut ſuppléer. Un artiſte médiocre peut recevoir d'un grand maître la compoſition & les principaux effets de la lumière pour un ouvrage de peinture; les formes générales & les principales maſſes pour un ouvrage de ſculpture, ſans qu'il en réſulte une choſe vraiment belle, par le défaut de ce ſentiment & de ce ſavoir qui produiſent ſeuls le beau *faire*.

Peut-être ſera-t-on étonné que le *faire* ſoit conſidéré comme une beauté ſi eſſentielle. Il n'eſt que trop de gens qui, faute de le bien connoître, le regardent comme une ſorte de mécaniſme. C'eſt une erreur; elle eſt particuliérement bien ſentie par les artiſtes, & ils conviendront qu'entre un ouvrage médiocre & un excellent, il n'y a ſouvent que cette différence.

On en ſera moins ſurpris, ſi on obſerve que, même dans la poéſie, il y a un *faire* qui eſt extrêmement eſſentiel, & qui achève d'y donner toute la ſupériorité & la perfection dont elle eſt ſuſceptible. L'art de faire facilement de beaux vers, ou du moins de donner à des vers *faits* difficilement, l'apparence de la facilité, celui de s'énoncer avec juſteſſe, avec force, ou avec grace, enfin la poéſie de ſtyle eſt-elle autre choſe? Les ſentimens que Pradon donne à Phèdre, dans ſa tragédie, ſont à-peu-près les mêmes que ceux que Racine lui a prêtés: mais quelle différence dans la manière de les exprimer (1)! Que de conteurs peuvent employer les mêmes idées que Lafontaine! Mais, ſi l'on peut haſarder cette expreſſion, combien ſon *faire* eſt au deſſus du leur!

Pour achever de prouver cette aſſertion par des exemples ſenſibles & connus, je ne citerai que quelques ouvrages modernes. On a vu, dans une expoſition publique, deux bas-reliefs imités l'un par Chardin, l'autre par Oudry. Ce dernier étoit un très-habile homme, & peignoit avec facilité: l'*illuſion* étoit égale dans les deux tableaux, & l'on étoit obligé de toucher l'un & l'autre pour s'aſſurer que ce fût de la peinture. Cependant les artiſtes & les gens de goût n'admettoient aucune égalité entre ces deux ouvrages.

En effet, le tableau de Chardin étoit autant au deſſus de celui d'Oudry, que ce dernier étoit lui-même au deſſus du médiocre. Quelle en étoit la différence: ſi non ce *faire* que l'on peut appeller magique, ſpirituel, plein de feu, & cet art inimitable qui caractériſe ſi bien les ouvrages de Chardin (2)?

---

faut diſtinguer deux genres, même dans la peinture de l'hiſtoire; le genre *grand, expreſſif & pur*, & le genre ſimplement *pittoreſque*. Raphaël eſt à la tête des plus grands maîtres du premier genre, quoiqu'il ne ſe diſtingue ni par la perfection du *faire*, ni par l'*illuſion*. Mais la beauté du *faire* & le mérite de l'exécution donnent une grande valeur à des tableaux qui, d'ailleurs, ne ſe diſtinguent par aucune ſupériorité de conception, d'expreſſion, de deſſin, & qui, ſans le mérite du *faire*, ſeroient mis au rang des ouvrages médiocres. C'eſt ce genre qu'on peut appeller *pittoreſque*, parce qu'il doit ſa principale valeur à l'art de peindre proprement dit; il n'y a rien à retrancher, pour ce genre, de ce que M. Cochin établira, juſqu'à la fin de cet article, ſur l'importance du *faire*. Le premier genre a des beautés d'un ordre ſi ſupérieur, qu'il peut, à la rigueur, ſe paſſer des charmes de la belle exécution; mais ces charmes ajouteroient à ſon mérite, au moins, ce qui eſt rare, quand les ouvrages de ce genre ne ſont pas trop éloignés de l'œil du ſpectateur. *Voyez* les articles EXPRESSION, GOUT, IDÉAL, IMITATION. Les tableaux de fleurs, de fruits, de nature morte, &, en général, les tableaux de chevalet, exigent la beauté du *faire*, & obtiennent leur rang en proportion qu'elle y règne avec plus ou moins de ſupériorité. (*Note du Rédacteur.*)

(1) Un maître peut être grand parce qu'il a de grandes parties de l'art, quoiqu'il ait moins de *correction* qu'un homme médiocre: mais un maître qui aura une grande *correction* ne ſera pas un homme médiocre; il ſera même un grand maître par cette ſeule partie. Rembrandt eſt un grand maître ſans *correction*; Michel Ange eſt un grand maître par la *correction*. On entend ordinairement, par ce dernier mot, la ſcience du deſſin. (*Note du Rédacteur.*)

(1) Si Racine eût écrit ſa tragédie en proſe, & qu'il l'eût donnée à Pradon pour la mettre en vers, la tragédie de Racine, verſifiée par Pradon, auroit eu du ſuccès au théâtre, parce que la poéſie de ſtyle, qu'on peut appeller le *faire* poétique, s'y remarque foiblement, mais elle n'auroit été qu'un mauvais ouvrage à la lecture. (*Note du Rédacteur.*)

(2) Cet exemple prouve beaucoup pour le genre dont il s'agit, & dans lequel nous ſommes convenus que le *faire* décide la ſupériorité; mais nous doutons qu'il prouve de même pour le grand genre de l'hiſtoire, la haute poéſie de la peinture, où la nobleſſe de la conception, la vérité de l'expreſſion, & la beauté des formes doivent l'emporter ſur toutes les autres parties de l'art. Comparons un beau tableau de Raphaël, avec un autre bon tableau, mieux

Digitized by Google

L'un des genres de peinture où le vrai eſt le plus eſſentiel, c'eſt certainement celui que M. Vernet pratique avec tant d'éclat. Cependant, quelque admirable que ſoit le degré de vérité auquel il eſt parvenu, ſi la touche n'étoit pas auſſi ſpirituelle, & ſon exécution auſſi facile & auſſi animée, il ne ſeroit pas ce grand peintre ſi juſtement admiré de tous les artiſtes.

Concluons donc que les connoiſſeurs & le public ſont en droit d'exiger ce vrai qui ſemble tendre à faire *illuſion*; que tout ouvrage qui s'éneloigne trop eſt très-répréhenſible, quelques beautés qu'il ait d'ailleurs; mais que cependant ce n'eſt pas la ſeule beauté de l'art, que ce n'eſt pas même celle qui ſert le plus à diſtinguer l'excellent artiſte d'avec le médiocre, & que ce n'eſt point celle enfin qui conſtitue le ſublime de l'art. (*Article extrait des œuvres diverſes de M.* COCHIN.)

I M

IMAGE, (ſubſt. ſém.) *Images* qui ſe peignent à l'eſprit, & qu'on nomme plus ordinairement *idées*. *Voyez l'article* IMAGINATION.

Images (*icones*), nom que l'on donne aux tableaux qui ſont l'objet du culte relatif des chrétiens du rit grec: ils regarderoient comme une idolâtrie de rendre hommage à des figures ſculptées. Leurs tableaux qui ſe font aujourd'hui comme ils ſe faiſoient il y a pluſieurs ſiècles, ſans qu'on ſe pique ou qu'on ſe permette d'ajouter à l'art aucune perfection nouvelle, peuvent donner une idée de ce qu'étoit devenue la peinture chez les Grecs du bas-empire. Le deſſin en eſt roide, ſans vie, ſans expreſſion; la couleur en eſt monotone & rembrunie. Ces mauvais tableaux ſont ſouvent très-richement ornés. On a coutume d'entourer les têtes d'une auréole en relief: elle eſt d'or, d'argent, de cuivre doré, ſuivant la fortune du propriétaire, ſouvent même elle eſt chargée de pierreries. Quelquefois on recouvre le tableau entier, excepté la face, d'une plaque d'argent ou de vermeil, ſur laquelle eſt indiqué en bas-relief le deſſin de la draperie qui ſe trouve peinte ſur l'*image*, & l'on encadre cette plaque de pierres précieuſes. Ces tableaux doivent être peints ſur bois, & ſuivant les anciens procédés & la vieille ignorance de l'art. La ſuperſtition grecque regarde comme profanes les productions de l'art moderne exécutées ſur toile. Dans les pays du rit grec, où il ſe trouve des peintres artiſtes, ils ne ſont point chargés de peindre les *images* ſaintes; on s'adreſſe toujours aux peintres imagers; ils ſont une claſſe à part, & ne dégraderont jamais leur art ſacré par aucune connoiſſance de l'art profane.

Parmi nous, on appelle *images*, les eſtampes groſſièrement gravées, qui ſont offertes à la dévotion ou à l'amuſement du peuple. Elles ſont ordinairement enluminées. Le commerce de ces mauvaiſes *images* a plus enrichi de marchands que celui des eſtampes. (*Article de M.* LE ROMAIN.)

IMAGINATION, (ſubſt. fém.) Faculté que poſſède l'eſprit, de ſe former des *images*, des *idées*, & de les combiner entr'elles. Si les images ſe ſuccèdent avec une telle impétuoſité que l'eſprit ne puiſſe les combiner & en former un jugement, l'*imagination* devient folie.

Une grande vivacité d'*imagination* n'eſt point une qualité néceſſaire à l'artiſte, elle contrarieroit trop la lenteur des opérations de l'art. Un écrivain mettroit en peu de temps ſur le papier plus d'images que le peintre n'en peut tracer au pinceau dans le cours de la plus longue vie. Le Sculpteur, à cet égard, eſt encore traité moins favorablement que le peintre, puiſque ſon art opère avec encore bien plus de lenteur.

L'artiſte, tourmenté par l'abondance de ſon *imagination*, & plus preſſé de repréſenter les images qui s'offrent en foule à ſon eſprit, qu'occupé de leur donner toute la valeur qu'elles peuvent recevoir de ſon art, ne fera que des eſquiſſes d'autant plus imparfaites, qu'au moment même où il voudra les tracer, ſa penſée ſe remplira d'images nouvelles qu'il ſera impatient de produire. Il ſera ſou comme artiſte, parce que ſon *imagination* ne lui laiſſera pas le temps de combiner, ſuivant les moyens de ſon art, les images qu'elle lui préſentera trop abondamment.

C'eſt la netteté, &, ſi l'on peut parler ainſi, la fixité d'*imagination* qui lui eſt néceſſaire. Il faut qu'il ſe repréſente bien clairement les images qui appartiennent au ſujet qu'il veut traiter; qu'il les voie comme ſi elles avoient une exiſtence phyſique; qu'il les juge pour adopter les unes & rejetter les autres; qu'il les combine pour les ordonner de la manière la plus favorable à ſa compoſition; qu'il ſe les rende fixes & permanentes, pour les examiner dans toutes leurs parties, les éclairer, les colorer de la manière la plus avantageuſe à ſon objet.

Si le peintre voit les images qui deviendront les figures de ſon tableau, agiſſantes comme elles le ſeroient dans la nature, il ne manquera pas de leur donner de la vie, du mouvement, de l'expreſſion; & ce mouvement ſera juſte, & cette expreſſion ſera préciſément celle que doivent avoir les perſonnages dans l'action ſup-

peint, d'un plus beau *faire*, & repréſentant le même ſujet, mais inférieur de conception, d'expreſſion & de deſſin; Raphaël perdra-t-il ſa ſupériorité? (*Note du Rédacteur.*)

poſée. Telle étoit ſans doute l'*imagination* ſage de Raphaël, bien préférable à l'*imagination* vive & abondante de *la Fage*.

Il eſt inutile d'avertir qu'une telle *imagination* ne peut être le fruit que d'une longue étude bien faite. Pour ſe former des images qui aient de belles formes, il faut connoître ces formes, & par conſéquent bien poſſéder la partie du deſſin. Pour ſe les former agiſſantes convenablement au ſujet, il faut avoir bien examiné tous les mouvemens de l'homme, ſuivant les diverſes actions qu'il ſe propoſe. Pour les voir avec l'expreſſion convenable, il faut avoir obſervé les changemens que toutes les affections de l'ame, & même leurs plus légères nuances, opèrent ſur les traits & dans toutes les parties du corps. Pour ſe les repréſenter bien éclairées, bien colorées, il faut connoître tous les jeux de la lumière, tous les effets des couleurs. Mais les études les plus opiniâtres ſeront ſtériles, ſi l'artiſte n'a pas reçu de la nature le genre d'*imagination* convenable à ſon art. (*Article de M.* Levesque.)

IMITATION, (ſubſt. fém.) L'artiſte prend pour objet de ſon *imitation* ou la nature, ou les artiſtes qui l'ont précédé. Ecoutons Mengs ſur l'*imitation* de la nature.

(*Imitation de la nature*). On dit que la peinture eſt une *imitation* de la nature. Veut-on faire entendre par ce mot *imitation*, que la nature, qui en eſt l'objet, eſt plus parfaite que l'art qui l'imite ? cela ne ſera pas généralement vrai. La nature, il en faut convenir, offre des parties qu'il eſt impoſſible à l'art d'imiter, ou dans leſquelles au moins l'*imitation* reſtera toujours fort imparfaite : telle eſt la partie du clair-obſcur. Mais d'un autre côté, il eſt une partie dans laquelle l'art peut ſe montrer vainqueur de la nature elle-même, & cette partie eſt la beauté.

La nature, dans ſes productions, eſt ſujette à de nombreux accidens. L'art, qui n'a pour opérer que des matières paſſives & obéiſſantes, ſe rend maître des ouvrages de ſa création, choiſit dans la nature entière ce qu'elle a de plus parfait, raſſemble des parties de pluſieurs tous, & la beauté de pluſieurs individus. Il peut donc repréſenter l'homme plus beau qu'il ne l'eſt en effet dans la nature. Où trouvera-t-on réunis, dans le même ſujet, l'expreſſion de la grandeur d'ame, les belles proportions du corps, la vigueur jointe à la ſoupleſſe, la fermeté jointe à l'agilité ? Quel individu jouit d'une ſanté parfaite qui ne ſoit jamais altérée par les beſoins & les travaux, & dont les altérations n'auront pas en même temps dégradé la beauté ? Mais l'art peut exprimer conſtamment ce qui eſt ſi rare dans la nature : la régulariré dans les contours, la grandioſité dans les formes, la grace dans l'attitude, la beauté dans les membres, la force dans la poitrine, l'agilité dans les jambes, l'adreſſe dans les bras, la franchiſe ſur le front & entre les ſourcils, l'eſprit dans les yeux, la ſanté ſur les joues, l'affabilité ſur les lèvres.

Que l'artiſte donne de la force & de l'expreſſion à toutes les parties de l'homme ; qu'il varie l'expreſſion & la force, ſuivant les différentes circonſtances dans leſquelles l'homme peut ſe trouver ; & bientôt il reconnoîtra que l'art peut ſurpaſſer la nature. Comme ce n'eſt pas dans une fleur que tout le miel ſe trouve raſſemblé, que chaque fleur en contient une partie dont l'abeille compoſe ſon tréſor ; de même l'artiſte choiſit ce que la nature a de meilleur & de plus beau, &, par ce moyen, il répand ſur l'ouvrage de l'art, une grace, une expreſſion, une beauté ſupérieure à la nature.

Mais quoiqu'il ſoit accordé à l'art de ſurpaſſer la nature en beauté, que l'artiſte ne penſe pas cependant que l'art eſt actuellement parvenu à ce degré ſuprême de perfection, & qu'on ne peut aller plus loin. Cette idée ſeroit fauſſe, & ne pourroit que nuire à l'artiſte. Juſqu'à préſent, entre les modernes, aucun n'a pris la route de la perfection que les anciens Grecs avoient tracée : car, depuis la renaiſſance des arts, on n'a eu pour but que le vrai & l'agréable, au lieu de prendre le beau pour objet. Et quand même quelques artiſtes modernes auroient porté au plus haut degré les parties qu'ils poſſédoient, il reſte encore à ceux qui cherchent la perfection, à réunir ces parties diſperſées, & à en faire un enſemble. Loin que l'artiſte ſe décourage, parce qu'il s'eſt vu dévancé par de grands maîtres, il doit au contraire s'enflammer davantage par l'idée de leur grandeur, & s'animer à lutter contre eux. Ne fit-il que marcher ſur leurs traces, il lui ſeroit encore glorieux d'être vaincu en leur diſputant la palme ; car celui qui cherche le ſublime de l'art eſt grand même dans ſes moindres parties.

Mais ce qui doit engager à faire de nouveaux efforts, c'eſt que juſqu'ici les efforts n'ont pas été dirigés vers le véritable but, & que, de tous les peintres dont nous avons les ouvrages, aucun n'a cherché la route de la haute perfection. Les Italiens, quoiqu'ils aient tenu le premier rang entre les artiſtes, en ont toujours été détournés par la vanité, l'indigence ou l'appas du gain.

Comme la perfection eſt purement idéale, & ne ſe trouve dans aucun individu, il en eſt de même de la beauté qui eſt la perfection de la matière conſidérée comme figurée & viſible. L'artiſte qui veut produire le beau, doit s'élever au deſſus de cette matière imparfaite, ne rien faire qui n'ait ſa cauſe dont il puiſſe rendre raiſon, & ne rien ſouffrir d'inanimé. Son génie doit donner à la matière, par le ſecours du

choix, la perfection qui lui manque. Son plus grand ſoin doit être de déterminer les motifs de ce qu'il fait, & de n'avoir dans tout ſon ouvrage qu'un motif principal, afin qu'il n'y ait qu'une cauſe de perfection. La perfection ſe trouve par gradation dans la nature; de même l'artiſte donnera donc à chaque choſe des expreſſions différentes, qui toutes concourront à l'expreſſion principale; & cette expreſſion ſera la cauſe de la perfection de l'ouvrage. Par ce moyen, le ſpectateur reconnoîtra l'idée de chaque choſe en particulier, & dans toutes enſemble, l'idée ou la cauſe du tout: alors il ſentira la beauté de l'ouvrage qui ſera le réſultat du concours de toutes les parties, & ſon ame en ſera touchée; car chaque partie ayant une cauſe & un eſprit, l'enſemble aura lui-même un eſprit dont il ſera animé, & qui ſera la cauſe de ſa perfection.

L'*imitation* eſt la première partie de la peinture, mais non pas la plus belle. Ce qui approche de l'idéal eſt juſtement regardé comme plus parfait que ce qui ſe borne à une *imitation* purement individuelle; mais comme l'art eſt formé de ces deux parties, l'*imitation* & l'idéal, le plus grand maître eſt ſans contredit celui qui poſſéda l'une & l'autre à la fois. L'idéal, qui eſt la première cauſe du goût, peut être conſidéré comme l'ame, & l'*imitation*, comme le corps. Cette ame ou cette cauſe doit choiſir dans le ſpectacle entier de la nature les parties les plus belles, ſans néanmoins produire des choſes nouvelles & impoſſibles; en effet, l'art ſeroit alors dégradé, puiſqu'il perdroit, pour ainſi dire, ſon corps, & que ſes beautés deviendroient inintelligibles pour le ſpectateur. Si un tableau eſt compoſé des plus belles parties qu'offre la nature, mais de ſorte que chaque partie ſemble naturelle & vraie, le bon goût ſe trouvera dans tout l'ouvrage, ſans qu'on ait négligé la partie de l'*imitation*.

Un peintre, qui ſe borneroit à la ſimple *imitation*, feroit bien une tête ou une main d'après une belle perſonne; encore cette partie ſeroit-elle rendue avec toutes les petites imperfections qui ſe rencontrent ordinairement dans la nature, & il ne ſauroit pas choiſir le meilleur du bon, pour en faire un ouvrage qui approchât de la perfection idéale; mais le peintre d'un ordre ſupérieur prendra ſeulement ce qu'il y a de beau dans la nature, en omettant tout ce qui eſt gratuit ou mauvais, & en rejettant même les belles parties qui peuvent ſe rencontrer dans la nature, ſans être bien d'accord l'une avec l'autre; comme, par exemple, un corps charnu & robuſte avec des mains délicates & maigrelettes, le ſein d'une femme belle & porcelée avec un col maigre & un corps élancé, &c.: car toutes ces parties peuvent être fort belles priſes chacune ſéparément; mais elles feront un mauvais effet, ſi on les met enſemble dans un ouvrage de l'art, quoiqu'elles ſe rencontrent ſouvent ainſi réunies dans la nature.

Je conclus donc que le peintre, qui poſſéda la partie de l'*imitation*, eſt un habile ouvrier; mais que pour l'idéal, il doit être ſavant, & joindre un eſprit philoſophique à une profonde connoiſſance de la nature; & comme il ne peut parvenir à cette perfection, ſans poſſéder auparavant le mérite de l'*imitation*, on ne peut s'empêcher d'avouer qu'il eſt bien plus eſtimable que s'il avoit renfermé ſon talent dans ce premier degré de l'art.

Citons ici M. le Chevalier Azara, l'ami, l'éditeur & le commentateur de Mengs. Croire, dit-il, que l'*imitation* eſt d'autant plus belle qu'elle eſt plus exacte, c'eſt une erreur. Qu'a de commun l'*imitation* avec la beauté? L'*imitation*, ſans doute, a ſon mérite particulier; mais ſi l'original n'eſt pas beau, la copie ne peut certainement être belle, quelque reſſemblante qu'elle ſoit d'ailleurs. La beauté conſiſta dans l'union de la perfection & de la grace, & tout ce qui n'a pas ces deux qualités, ne ſauroit être beau.

Tous les tableaux de l'école flamande, pour ainſi dire, ſont des imitations parfaites de la nature. Cependant quiconque a le moindre goût, ne peut y trouver une véritable beauté. Ce ſont, ſans contredit, de belles copies pour ceux qui s'arrêtent au mécaniſme de l'art, & qui n'y cherchent rien de plus; & l'on peut appliquer ici un axiome de Quintilien: *Adeo in illis quoque eſt aliqua vitioſa imitatio, quorum ars omnis conſtat imitatione.*

Mengs paſſoit pour avoir dans l'eſprit de la ſingularité; mais ce n'eſt pas dans ce qu'il a dit ſur l'*imitation* qu'il eſt ſingulier, & M. Reynolds, qu'on n'accuſe pas de biſarrerie, s'exprime de même. L'ambition du véritable peintre, dit-il, doit aller plus loin que la ſimple *imitation* de la nature. Au lieu de chercher à ſéduire par la fidélité, par la minutieuſe exactitude de ſes *imitations*, il faut qu'il tâche de donner, par la grandeur de ſes idées, toute la perfection poſſible aux objets qu'il traite; & au lieu de briguer des éloges ſtériles en trompant l'œil des ſpectateurs, il doit s'efforcer à mériter un nom célèbre en captivant tout *imagination*.

Le principe que j'avance ici, que la perfection de l'art ne conſiſte point dans une ſimple *imitation*, eſt loin d'être nouveau & ſingulier; il eſt fondé ſur l'opinion générale de la partie éclairée du genre humain. Les poëtes, les orateurs, les rhéteurs de l'antiquité s'accordent unanimement à dire que la perfection, dans tous les arts, conſiſte dans une beauté idéale ſupérieure à tout ce qu'on trouve dans la na-

ture actuelle. Ils citent continuellement, pour expliquer leurs idées, la pratique des peintres & des ſculpteurs de leur temps, mais particuliérement celle de Phidias, l'artiſte favori de l'antiquité : & comme s'ils n'avoient pu exprimer aſſez leur admiration pour ce génie extraordinaire, en diſant ſimplement ce qu'ils avoient de ſes ouvrages, ils ont eu recours à l'enthouſiaſme poétique, en appellant inſpiration, don du ciel, la faculté de trouver la beauté idéale. Ils ſuppoſent que l'artiſte, pour remplir ſon eſprit de l'idée parfaite du beau, s'eſt élevé juſqu'aux régions éthérées. « Celui, dit Proclus, » qui prend pour modèles les formes de la » nature, & qui ſe borne à les imiter exacte- » ment, ne pourra jamais atteindre à la beauté » parfaite ; car les productions de la nature ſont » pleines d'imperfections, & par conſéquent » loin de pouvoir ſervir de modèle de beauté. » Auſſi Phidias, lorſqu'il voulut produire ſon » Jupiter, ne chercha-t-il point à copier quel- » que objet que la nature lui auroit préſenté, » mais il ne ſuivit que l'image qu'il s'en étoit » formée d'après la deſcription d'Homère ». Et Cicéron parlant auſſi de Phidias, dit : « que » cet artiſte, voulant faire la ſtatue de Minerve » & de Jupiter, ne prit point pour modèle » quelque figure humaine ; mais que s'étant » formé dans ſon imagination une idée plus par- » faite de la beauté, il en faiſoit conſtamment » l'objet de ſes contemplations, & employait » tous ſes efforts pour la produire de même au » jour ».

Les modernes, continue M. Reynolds, ne ſont pas moins convaincus que l'étoient les anciens de ce pouvoir ſupérieur de l'art, & ne connoiſſent pas moins ſes effets. On trouve dans chaque langue des mots propres pour exprimer cette perfection : le *guſto grande* des Italiens, le *beau idéal* des François, le *great ſtyle*, le *genius* & le *taſte* des Anglois ſont différentes dénominations de la même choſe. C'eſt, diſent-ils, cette dignité intellectuelle qui ennoblit la peinture, qui ſert à diſtinguer cet art du ſimple mécaniſme, & qui produit aiſément ces grands effets auxquels l'éloquence & la poéſie ne parviennent que difficilement par des efforts lents & repétés.

C'eſt par l'étude & l'expérience que l'artiſte parvient à créer ces grands effets. C'eſt par l'expérience ſeule qu'il parvient à découvrir ce qui eſt difforme dans la nature ; ou, pour m'exprimer en d'autres termes, ce qui eſt purement individuel & non idéal, de ſorte que toute la beauté & toute la grandeur de l'art conſiſtent, ſelon moi, à s'élever au deſſus des formes individuelles, & à éviter les particularités locales & les petits détails de toute eſpèce. Il n'y a que celui qui, par une longue habitude d'obſerver, eſt parvenu à connoître ce que chaque eſpèce d'objets a en commun, qui puiſſe diſcerner ce qui manque à chaque objet en particulier. Cette longue & pénible comparaiſon doit être la première étude du peintre qui veut atteindre au plus grand ſtyle. Par cette méthode, il acquiert une juſte idée des belles formes ; il corrige la nature par elle-même, & ſe ſert de ce qu'elle a de parfait pour cacher ſes imperfections. Son œil étant en état de diſtinguer, dans les objets, les difformités & les défauts accidentels de leurs formes naturelles, il conçoit, par abſtraction, une idée de formes plus parfaites que celles qui lui ſont offertes par ſes originaux, &, ce qui peut ſembler un paradoxe, il apprend à deſſiner exactement, en ne faiſant ſes figures ſemblables à aucun modèle exiſtant. Cette idée de l'état parfait de la nature, auquel l'artiſte donne le nom de beauté idéale, eſt le grand principe ſur lequel il faut s'appuyer pour produire des ouvrages de génie ; c'eſt par ce principe que Phidias a mérité ſa réputation, & que ſes ouvrages ont excité l'admiration & l'enthouſiaſme, & ce ſera encore par ce principe que ceux, qui auront le courage de ſuivre la même route, obtiendront une pareille gloire.

C'en eſt aſſez ſur l'*imitation* de la nature, & ſur la manière dont le grand artiſte doit s'éloigner de la froide & ſcrupuleuſe *imitation* qui le rendroit un ſtérile copiſte de ſes modèles ; il eſt temps de paſſer à l'*imitation* des grands maîtres.

(*Imitation des maîtres*). Deux routes conduiſent au bon goût ; l'une, plus difficile, conſiſte à faire choix dans la nature même de ce qui eſt le plus utile & le plus beau ; l'autre, plus aiſée, ſe borne à étudier les ouvrages où ce choix a déja été fait.

Il faut bien diſtinguer dans un tableau que l'on prend pour objet de ſon étude deux choſes très-différentes ; l'une eſt la manière du maître, qu'on peut comparer en quelque ſorte à l'accent de l'orateur ; l'autre eſt le réſultat de la cauſe qui l'a conduit dans ſon travail, c'eſt-à-dire des principes qu'il s'eſt formés. La plupart de ceux qui étudient les ouvrages d'un maître, s'appliquent principalement à s'identifier ſa manière. C'eſt ſe préparer de bonne heure un moyen de n'être jamais ſoi-même & de reſter le copiſte d'un autre, même lorſqu'on ſera original. Ce ſont les maximes du maître qu'il faut étudier, pour pouvoir employer ces mêmes maximes dans l'occaſion. Si l'on copie quelques parties d'un maître, ce doit être celles dont il a fait un choix particulier, celles auxquelles il s'eſt particuliérement attaché par goût, par choix, par principe.

Remarque-t-on, dans les ouvrages d'un maître, une partie de l'art quelquefois ſupérieurement

Digitized by Google

traitée & quelquefois médiocrement exécutée, on peut être certain que ce n'eſt pas cette partie dont il a fait un choix principal & qu'on doit regarder comme la cauſe de ſon talent : mais la partie dans laquelle il ſe montre conſtamment ſupérieur à ſes rivaux, eſt celle dont il s'eſt particulièrement occupé, celle dont il a fait l'objet ſpécial de ſes obſervations, de ſes méditations, de ſes études, celle enfin qui eſt la première cauſe des beautés qu'on remarque dans ſes ouvrages. Par ce moyen, on reconnoîtra que la partie dont Raphaël avoit fait choix étoit l'expreſſion ; celle du Corrège, l'harmonie ; celle du Titien, la couleur ; & l'on étudiera, l'on imitera principalement ces trois maîtres pour la partie dans laquelle chacun d'eux a excellé.

Raphaël eſt lui-même un exemple de l'utilité qu'un artiſte peut retirer de l'*imitation* de ſes prédéceſſeurs. Il avoit reçu de Pérugin, ſon maître, la manœuvre de l'art & la pratique d'un deſſin exact & correct : il prit à Florence, dans les ouvrages du Maſſacio, une première idée de l'antique, & celle d'une meilleure manière de draper ; dans les ouvrages de Michel Ange, la grandeur du trait ; dans ceux de Barthélemi de Saint-Marc, l'art d'empâter plus fortement ſes couleurs, & d'aggrandir ſes maſſes.

Après avoir copié dans les meilleurs maîtres quelques-unes des parties dans leſquelles ils ont excellé, il faut chercher dans la nature, & y copier des parties ſemblables : c'eſt ainſi que l'on compare la nature à l'art le plus exquis, & qu'on apprend comment la nature doit être vue par le grand artiſte

Mais plus encore que les meilleurs artiſtes modernes, l'antique & la nature doivent être les principaux objets de l'*imitation* ; ils ont été les maîtres des plus grands maîtres, & c'eſt à eux ſur-tout qu'il faut demander des leçons. Ce qui eſt véritablement dangereux, c'eſt de ſe traîner ſur les traces d'un ſeul artiſte : on chargera ſes défauts, & l'on n'aura jamais toute ſa beauté ; aucun imitateur d'un ſeul maître ne s'eſt fait un grand nom ; les élèves de Raphaël lui-même n'auroient laiſſé qu'un nom obſcur, s'ils n'avoient pas eu des parties qui les diſtinguent de leur maître.

Le Pouſſin a beaucoup vu, beaucoup étudié, beaucoup obſervé ; mais il a peu copié. Il ſe contentoit même de faire de légères eſquiſſes des choſes remarquables qu'il trouvoit dans les antiques ; ce qu'il ne faut entendre cependant que des antiques inférieures qui lui fourniſſoient des objets intéreſſans pour le coſtume. Il diſoit ſouvent que c'eſt en obſervant les choſes qu'un peintre devient habile, plutôt qu'en ſe fatiguant à les copier. Mais s'il a peu copié, il a beaucoup imité.

S'il eſt dangereux de ſe rendre copiſte ou même imitateur ſervile, il faut convenir que c'eſt à l'*imitation* bien entendue que l'art doit ſes progrès, puiſqu'on doit reconnoître que ſi les artiſtes n'avoient pas mis à profit les découvertes de leurs prédéceſſeurs, l'art ſeroit toujours demeuré dans l'enfance de la barbarie. Un maître a détruit la roideur des formes, un autre la ſéchereſſe du pinceau, un autre la ſymmétrie gothique de la compoſition : ſi ces maîtres n'avoient pas eu d'imitateurs, ces défauts dégraderoient l'art encore aujourd'hui comme du temps de nos peres.

L'*imitation* eſt non-ſeulement utile dans les premiers pas de la carrière, elle l'eſt dans tout le cours de la vie. Sans elle, l'imagination, livrée à elle-même, s'affoibliroit, tomberoit dans la langueur, & ne feroit que ſe promener dans le cercle qu'elle auroit déjà parcouru. Mais par l'*imitation*, on varie ſes conceptions, & l'on parvient même à leur imprimer le caractère de l'originalité. Que cette *imitation* libre, originale, créatrice, prenne le titre d'émulation ; elle ſera toujours l'effort d'un artiſte pour prendre dans ſes rivaux exiſtans ou paſſés, les qualités qui les diſtinguent & qu'il veut ſurpaſſer encore.

L'invention, dit M. Reynolds, eſt une des plus grandes qualités caractériſtiques du génie ; mais ſi l'on conſulte l'expérience, on trouvera que c'eſt en ſe rendant familières les inventions des autres qu'on apprend à inventer ſoi-même, ainſi qu'on s'habitue à penſer en liſant les idées d'autrui.

C'eſt avoir fait un grand pas dans la carrière de l'art que d'être parvenu à former aſſez ſon goût pour connoître & apprécier les beautés des productions des grands maîtres ; car la ſeule conſcience de ce goût qu'on aura pour le beau, ſuffira pour élever l'eſprit, & l'affecter d'un noble orgueil, ſemblable en quelque ſorte à celui qu'il pourroit concevoir s'il avoit produit lui-même les objets qu'il admire. Notre eſprit ainſi vivement échauffé par le contact de ceux à qui nous voudrions reſſembler, acquerra immanquablement plus ou moins de leur manière de penſer, & recevra quelques étincelles de leur feu & quelques rayons de leur éclat. Cette diſpoſition à prendre involontairement l'air & les manières de ceux avec qui nous vivons, diſpoſition ſi forte dans l'enfance, nous la conſervons pendant toute notre vie, avec cette ſeule différence que, dans la jeuneſſe, l'eſprit eſt plus ſouple & plus capable d'*imitation*, au lieu que, dans un âge plus avancé, il devient plus dur & demande à être échauffé & amolli avant qu'il puiſſe recevoir une impreſſion profonde.

Les conceptions des grands maîtres doivent nous ſervir d'aliment à tous les âges. Elles ne

ſont

ſont pas ſeulement une nnurriture propre à nntre jeuneſſe, mais encore une ſubſtance capable de donner de la vigueur à nntre maturité. L'eſprit humain peut être comparé à un terrein ſtérile par lui-même & qui ne produit point de fruits, nu ne donne au mnins que de miſérables fruits acerbes & ſauvages, s'il n'eſt pas fortifié ſans ceſſe par une matière étrangère.

Le plus vaſte génie que la nature puiſſe produire, n'eſt pas aſſea riche par lui-même pour tirer tout de ſon propre fonds; celui qui ne veut mettre à cnntributinn aucun eſprit que le ſien même, ſe trouverà bientôt réduit, par ſon extrême pénurie, à la plus miſérable de toutes les *imitations*; celle de ſes propres ouvrages. Il ſe verra obligé de répéter de nnuveau ce qu'il aura déjà pluſieurs fnis repété.

Se reſtreindre à l'*imitation* d'un ſeul maître eſt un moyen de ne jamais l'égaler : mais comme le peintre qni raſſemble dans une ſeule figure les beautés éparſes dans un grand nombre d'individus, produit une beauté ſupérieure à la plus belle nature individuelle; de même l'artiſte qui aura le talent de réunir les beautés de pluſieurs maîtres, approchera beaucoup plus de la perfection qu'aucun de ces maîtres.

Si Carle Mſratte, qui imita Raphaël, le Guide, les Carrache, André Sacchi, cnnſerva toujnurs une certaine peſanteur dans l'inventinn, dans l'expreſſion, dans le deſſin, dans le cnlnris, dans l'effet général, il faut l'attribuer au génie peu vigoureux qu'il avoit reçu de la nature. L'*imitation* peut aider & nourrir le génie; elle ne le donne pas, & Maratte, qui cherchnit à imiter les meilleurs mndèles dans chaque partie de l'art, n'a jamais, dans aucune, pu égaler aucun d'eux, ni ajouter un talent qui lui fût prnpre au talent qu'il imitoit.

Il eſt encore une autre ſorte d'*imitation* qu'on appelle plagiat quand on en parle en mauvaiſe part, & c'eſt preſque toujours en mauvaiſe part que l'on en parle lorſqu'il s'agit d'un artiſte moderne. On emploie des termes plus honnnables, quand il eſt queſtion d'artiſtes dont le temps a conſolidé la réputatinn. Cette *imitation* cnnſiſte à emprunter une penſée, un mouvement, une attitude, un ſite, un acceſſoire, une figure & quelquefnis pluſieurs.

Quelquefois ces emprunts ſinnt faits avec tant d'adreſſe, qu'il eſt très-difficile de les reconnoître, ſur-tnut quand on tranſporte une figure d'un tableau d'un certain genre dans un tableau d'un genre très-différent, quand nn prend une figure nue pour la draper ou une figure drapée pour en faire une figure nue, ou qu'nn en change la plus grande partie de l'ajuſtement, ou quand la manière de l'artiſte qui emprunte eſt très-differente de la manière du premier auteur. Un peintre françois qui a jnui tnute ſa vie d'une grande réputatinn qui s'eſt affoiblie après ſa mnrt, & qui ſe diſtinguois par une ſorte d'agrément que ſes admirateurs prennient pour de la grace, empruntnit ſnuvent des figures, des grouppes, des chaumières à des peintres allemands, flsmands & hnllandois dont le deſſin & toute la manière étnit fort différente de la ſtenne. On ne recnnnoiſſoit plus ces objets traités ſechement & ſans grace par les premiers auteurs, quand il les avnit déguiſés par des ajuſtemens plttnreſques, nu par le ragoût de ſon pinceau.

On eſt aſſea généralement convenu d'abſoudre du crime de plagiat les artiſtes qui empruntent même des figures entières aux grands maitres de l'antiquité. On ſait que, dans le tableau du *Pyrrhus ſauvé*, le Pouſſin a repréſenté pluſieurs fois la figure antique du gladiateur ſous differens aſpects, & que, dans ſon tableau de l'extrême-onctinn, il a pris même en grande partie la cnmpoſitlun du bas-relief antique qui repréſente la mort de Méléagre. Le tranſport d'un art à un art différent, peut rendre l'emprunt plus excuſable. Ainſi le Pnuſſin a été regarde comme original lorſqu'il a tranſporté, preſque ſans y rien changer, le gladiateur dans un de ſes tableaux, & le Gros n'a été regardé que comme un copiſte d'un talent ſupérieur, quand il a imité en ſculpture, avec des changemens conſidérables, une ſculpture antique. C'eſt que les deux arts de peinture & de ſculpture different dans les moyens qu'ils emploient pour imiter la nature nu les nuvrages de l'art; que le ſculpteur qui imite un nuvrage de ſculpturn ne fait que copier des fnrmes par le même procédé que le premier auteur a ſuivl, & que le peintre qui imite nu qui même cnpie un ouvrage de ſculpture, imite les formes par un mnyen different de celui qu'employoit le premier auteur, y ajnute encore la cnuleur qui ne ſe trouve pas ſur le premier nuvrage, & eſt ſoumis d'ailleurs à la néceſſité de vaincre une ſurface plate pour lui donner l'apparence du relief.

Cependant, comme le remarque M. Reynnlds, un peintre qui prend une idée d'un autre peintre, moderne même, mais qui n'eſt pas ſon contemporain, & qui l'adapte à ſon nuvrage de façon qu'elle paroiſſe en faire naturellement partie, peut à peine être accuſé de plsgiar. Mais ſi, lnin de craindre l'accnſatinn de plagiat, il veut encnre mériter de la glnire, qu'il entre en rivalité avec ſun mndèle & ſe rende prnpre l'idée qu'il emprunte en ajnutant à ſa beauté. On ſait ce qu'on a dit des plagiats, ou emprunts poétiques : *Quand on vole, il faut tuer ſon homme.*

Perſonne n'a poſſédé dans un plus haut degré que Raphaël le don de l'invention. Mais quni-

qu'il semblât pouvoir se contenter de ses richesses naturelles sans emprunter à ceux qui étoient moins opulens que lui, on apperçoit que lorsqu'il composa l'un des derniers & des plus grands de ses ouvrages, il avoit sous les yeux des études faites d'après le Massaccio.

En effet, dit M. Reynolds, il est aisé de reconnoître qu'il a employé deux belles figures de saint Paul copiées d'après cet artiste : il s'est servi de l'une pour son saint Paul prêchant à Athènes, & il a placé l'autre dans son tableau du même saint qui punit Elymas le magicien. Il a aussi emprunté du Massaccio la figure qui, dans la prédication de saint Paul, se trouve placée entre les auditeurs, ayant la tête enfoncée dans la poitrine & les yeux fermés, comme une personne ensevelie dans de profondes réflexions.

Le changement le plus considérable qu'a fait Raphaël à ces deux figures de saint Paul, consiste dans l'addition de la main gauche qui ne se trouve point à l'original.

Pour son sacrifice à Listrie, il a pris toute la cérémonie représentée sur un bas-relief antique qu'on a publié depuis dans l'*Admiranda Romanarum antiquitatum vestigia*. On pourroit produire un grand nombre d'autres exemples qui prouvent que Raphaël n'a pas dédaigné de puiser ailleurs que dans sa propre pensée.

Et il faut encore remarquer que l'ouvrage du Massaccio, où Raphaël a pris si librement ces figures, se trouve placé dans une église de Florence & par conséquent à peu de distance de Rome. Il n'a donc pu regarder cette *imitation* comme un plagiat déshonorant, puisqu'il devoit être persuadé qu'il ne manqueroit pas d'être bientôt découvert. Il étoit, au contraire, bien convaincu que ces emprunts ne pourroient nuire à la réputation qu'il avoit acquise pour l'invention ; &, en effet, il n'y a que ceux qui ne connoissent ni les matériaux ni la manière de les employer pour la composition des grands ouvrages, à qui de telles *imitations* puissent inspirer une opinion désavantageuse à cet admirable maître.

Il ne faut pas cependant que cet exemple séduise des artistes qui, n'ayant pas les grandes qualités des conquérans, ne seroient traités que de voleurs. Ce n'est point avec le défaut absolu d'idées personnelles, qu'il faut prendre aux autres leurs idées. Pour voler impunément, il faut être riche, & si l'on dérobe à ses prédécesseurs ou à ses contemporains, il faut être en état de restituer à la postérité.

Mais quand on a soi-même de grandes richesses & le talent de les faire valoir, on peut encore faire valoir celles d'autrui. La masse de ces richesses personnelles & empruntées ne faisant plus qu'un même fonds, augmente le trésor de la république des arts. C'est en imitant les grands maîtres qu'on devient un grand maître soi-même, & ce qui fut autrefois une erreur des naturalistes, est pour les artistes une grande vérité : Le serpent ne devient dragon qu'en dévorant un serpent : *Serpens, nisi serpentem comederit, non fit draco.* (*Article extrait des ouvrages de MM. Reynolds & Mengs*).

IMPRESSION, (subst. fém.). Ce mot exprime la sensation qu'excitent les ouvrages de l'art dans l'ame des spectateurs. On dit d'un tableau qu'il fait une vive *impression*, une *impression* profonde; qu'il ne fait qu'une foible *impression*, ou même qu'il n'en fait aucune.

On appelle aussi *impression* la préparation d'une toile, d'un paneau, destinés à être recouverts par le travail du peintre; on donne le même nom à la peinture à couches plates qu'on emploie dans les bâtimens, & enfin à l'art d'imprimer sur le papier ou sur quelqu'autre substance, le travail des planches gravées sur bois ou sur cuivre. Ces opérations sont toutes mécaniques, & doivent être renvoyées au dictionnaire de la pratique des arts.

IMPROVISATEUR. (subst. masc.) Les Italiens nomment *improvisatori*, les poëtes qui font des vers sur le champ, sur quelque sujet qu'on veuille leur proposer. M. Reynols a fait l'application de ce nom aux peintres qui se piquent de faire des tableaux à la hâte, & sans avoir le temps de réfléchir.

Ce ne sont point, dit-il, les ouvrages faits à la hâte, qui passent à la postérité, & qui bravent la critique. Je me rappelle qu'étant un jour à Rome, occupé à admirer le gladiateur dans la compagnie d'un sculpteur habile, comme je remarquois l'esprit avec lequel cette statue étoit exécutée, ainsi que l'attention scrupuleuse que l'artiste a donnée au jeu de chaque muscle, dans cette attitude momentanée de la force, il me dit qu'il étoit persuadé que, pour faire un ouvrage si parfait, il falloit presque la vie entière d'un homme.

Dans la poésie qu'on peut regarder comme la sœur de la peinture, tout ce qui est fait à la hâte est bientôt oublié. Sur cette matière, le précepte & l'exemple d'un grand poëte, méritent toute notre attention. L'Abbé Métastasio, qui jouit dans toute l'Europe d'un nom si célèbre & si bien mérité, commença sa carrière par être *improvisateur*, espèce de poëtes assez commune en Italie. Il n'y a pas long-temps qu'un de ses amis lui demanda s'il ne croyoit pas que l'habitude qu'il avoit contractée dans sa jeunesse, d'inventer & de réciter des vers *ex abrupto*, dût être considérée comme un heureux commencement de son éducation. Il répondit qu'il pensoit au contraire, que cet exercice lui avoit été fort nuisible, parce

qu'il lui avoit donné l'habitude de la négligence & de l'incorrection, qu'il avoit eu dans la ſuite bien de la peine à vaincre, pour y ſubſtituer une habitude contraire; celle de mettre du choix dans ſes penſées, & de les exprimer avec juſteſſe & préciſion.

Quelqu'extraordinaire que puiſſe paroître ce que je vais dire, il n'en eſt pas moins vrai qu'en vain les peintres *improviſateurs*, ſi l'on peut ſe ſervir de ce terme, prétendent que tout eſt ſorti de leur penſée; & qu'il eſt bien rare que, dans leurs prétendues inventions, il ſe trouve quelque choſe qui ait le moindre air d'invention & d'originalité. Leurs compoſitions ſont, en général, des biens-communs, ſans intérêt, ſans caractère, ſans aucune expreſſion, & on peut les comparer à des diſcours fleuris où il n'y auroit aucun ſens.

Je ne prétends pas cependant que le peintre renonce à l'avantage & à la néceſſité d'exprimer rapidement ſes idées par des eſquiſſes: je penſe, au contraire, qu'il ne ſauroit porter trop loin ce talent. Le ſeul mal qu'il y ait à craindre, c'eſt qu'il n'en reſte là, & qu'enſuite il ne s'occupe point à donner de la correction à ſes deſſins, par l'étude de la nature, & ne prenne plus la peine de jetter les yeux autour de lui, pour voir les ſecours que les ouvrages des bons maîtres, pourroient lui fournir. (*Article extrait de M. Reynolds.*)

INCORRECTION. (ſubſt. fem.) Ce mot ne ſe dit que des formes, & ſe rapporte par conſéquent au deſſin. On ne dit pas d'un peintre, qu'il eſt *incorrect* d'effet, de couleur, de clair-obſcur, de compoſition: mais on peut lui reprocher d'être *incorrect* dans les contours. L'*incorrection* ne détruit pas toujours la grace; le Corrège l'a prouvé. Elle accompagne ordinairement la grande beauté du coloris, parce que le peintre craindroit de fatiguer ſa couleur en revenant ſur les premières *incorrections* qui lui ſont échappées; parce qu'il donne plus de ſoin à la beauté des tons, qu'à celle des formes, & quelquefois même, parce qu'un vice de deſſin lui procure une beauté d'effet. Il ne ſe refuſe point au plaiſir d'étendre une belle maſſe qu'il ſeroit obligé de reſſerrer, s'il donnoit à ſon deſſin plus d'exactitude &c. Un talent ſupérieur dans quelques parties capitales de l'art fait pardonner l'*incorrection*. On ne connoît point de maître plus *incorrect* que Rembrandt, & ſon *incorrection* nuit à peine à ſa célébrité. Comme l'école françaiſe eſt loin de ſe ſignaler par les grands preſtiges de la couleur, il ne lui eſt pas permis de s'abandonner à l'*incorrection*. (L.)

INDIVIDUEL. (adj.) Ce qui appartient à un certain homme en particulier, & non pas à l'homme en général. On dit *des formes individuelles*, pour ſignifier celles qui diſtinguent ſpécialement un individu. C'eſt l'imitation de ces formes *individuelles*, qui cauſe la reſſemblance des portraits.

Mais ces mêmes formes dans leſquelles il ſe trouve toujours quelque défectuoſité, détruiſent la grandeur du ſtyle qui convient à la peinture de l'hiſtoire. Les figures, il eſt vrai, doivent même dans ce genre, être étudiées d'après nature, ſans quoi l'artiſte perdroit deux qualités bien eſſentielles, la vérité & la variété; mais elles doivent être une imitation de la nature ennoblie, aggrandie, corrigée.

On ennoblit la nature, en négligeant tout ce qui, dans le modèle, a non-ſeulement un caractère bas, mais encore un caractère commun: on l'aggrandit en ne faiſant attention qu'aux formes grandes, caractériſtiques, & dont l'utilité eſt ſenſible, en les accuſant avec toute la fierté d'un artiſte, ſûr de connoître ce qui conſtitue la beauté, & en faiſant abſtraction des petites formes dont l'utilité eſt moins frappante: on la corrige en ſupprimant les défectuoſités qui n'appartiennent jamais qu'à l'individu: car ſi l'on veut comparer une même forme ſur un grand nombre de modèles, on reconnoîtra que ce qui eſt défectueux, doit ſe rapporter à la nature particulière, & non pas à la nature générale. On peut donc poſer pour maxime que la perfection eſt la nature, & que la difformité eſt *individuelle*.

Il n'y a perſonne qui n'ait obſervé qu'en voyant une bonne imitation *individuelle*, c'eſt-à-dire, un portrait reſſemblant, on croit connoître l'original. Le premier mot eſt ordinairement: *je l'ai vu quelque part*. L'effet d'un tableau d'hiſtoire eſt manqué, ſi l'on peut, en le voyant, dire la même choſe. Pour en être frappé comme on le doit, il faut qu'on n'ait vu nulle part d'hommes auſſi beaux, auſſi nobles, auſſi impoſans que les héros de ce genre idéal & ſublime.

On admire dans Paul Véronèſe, la grande machine de ſes compoſitions & la beauté de ſon coloris: mais comme ſes têtes ſont des portraits, elles n'inſpirent pas ce reſpect que doivent imprimer les grands perſonnages de l'antiquité. Les temps reculés où ces hommes ont vécu, nous font exagérer la beauté de leurs formes, & la fierté de leur caractère: notre imagination les aggrandit; il faut que l'artiſte les aggrandiſſe comme elle. S'il nous repréſente Brutus ſacrifiant ſon fils à la patrie ſous des traits que nous pouvons voir chaque jour, nous le trouverons d'autant moins reſſemblant à l'idée que nous nous en ſommes formée, qu'il reſſemblera davantage à des gens que nous connoiſſons. Si les ſages, les héros

des anciens temps, pouvoient revivre & s'offrir à nos yeux, nous refuſerions de les reconnoître parce qu'ils ne ſeroient que des hommes.

Il n'en eſt pas de même de l'hiſtoire récente : comme les héros de cette hiſtoire ont vecu dans un temps voiſin du nôtre, nous ne ſommes pas éloignés de croire qu'ils nous ont reſſemblé. Quelquefois même nous connoiſſons les portraits de quelques-uns de ces héros : le peintre doit conſerver ces reſſemblances connues, & comme il repréſente ces perſonnages ſous leurs traits *individuels*, il faut auſſi, pour l'accord qui doit règner dans le ſtyle d'un même ouvrage, qu'il repréſente ſous des traits *individuels* les perſonnages même dont on n'a pas conſervé les portraits. Ce genre, ſuppoſant peu d'idéal, eſt inférieur au genre vraiment héroique de l'hiſtoire ancienne, & ſe rapproche même à beaucoup d'égards de celui des portraits hiſtoriés. C'eſt à ce genre que Paul Véronèſe eût été principalement deſtiné par la nature, s'il avoit mieux connu l'expreſſion.

Qui croira jamais que la tête de l'Apollon du Belvedere ſoit le portrait fidèle même du plus beau jeune homme que l'artiſte ait pu connoître ? Nous accorderons, ſi l'on veut, que cette tête vraiment divine a été faite d'après un ſeul modèle : mais combien les indications de ce modèle ont été aggrandies, ennoblies, & en quelque ſorte déifiées par l'auteur ! Combien les grandes formes ont été rendues plus grandes encore ! avec quel art les petits détails ont été ſacrifiés ! & comme la fière & ſimple expreſſion d'une colère tranquille, telle que peut l'éprouver une puiſſance ſupérieure, ajoute encore à la beauté ſublime des traits !

Etudier la nature *individuelle*, la ſeule qui ſoit à notre diſpoſition, la dépouiller de ſes misères, & l'élever à la beauté que renferme l'idée de la nature générale, telle eſt l'obligation de l'artiſte qui cultive le genre poëtique de l'hiſtoire.

Mais s'il eſt permis, s'il eſt même ordonné de s'écarter de la nature *individuelle*, ce n'eſt que pour l'embellir. Sans doute il vaudroit mieux que les tableaux d'hiſtoire offriſſent des portraits bien étudiés & reſſemblans, que des têtes comme nous en avons vu long-temps dans les tableaux de quelques-uns de nos peintres, qui ne s'écartoient de la nature commune que par une laideur qu'on pouvoit nommer idéale, parce qu'on n'en voyoit pas de modèles dans la nature vivante.

» Cela eſt bien ſingulier ! Où donc avez-» vous appris votre art ? Comment ! vous faites » des oreilles qui reſſemblent à des oreilles ! « diſoit, avec une ironie amère contre la pratique de notre école, un ſavant artiſte à un jeune peintre qui arrivoit de Rome, & qui eſt aujourd'hui l'un de nos plus célebres maîtres. En effet, il ſembloit qu'on ſe fût fait alors un principe de négliger les extrémités & même les têtes, & qu'on fît conſiſter la partie idéale de l'art dans une pratique arbitraire & libertine. (*Article de M.* LEVESQUE.)

INGRAT, (adj. maſc.). L'homme *ingrat* eſt celui qui, dans l'ordre moral, ſe refuſe au ſentiment juſte & naturel qui doit l'attacher à quiconque de ſes ſemblables a employé pour lui des ſoins, des peines, ou qui a fait des frais de quelque nature qu'ils ſoient.

Dans le langage de l'art, un ſujet de peinture ou un objet que le peintre veut imiter, s'appelle *ingrat*, lorſque, (parlant figurément) il paroît ſe refuſer aux efforts, aux ſoins, aux moyens qu'emploie l'artiſte, pour l'illuſtrer, en quelque façon, par ſon art.

Mais dans la nature viſible qui, toute entière, eſt l'objet de la peinture, comment, direz-vous, certains objets ſe refuſent-ils plus que d'autres aux travaux, aux ſoins & aux frais que fait l'artiſte ? Voici ce qu'il faut obſerver à cet égard. Le ſuccès d'une imitation qu'entreprend l'art, dépend quelquefois de la nature de l'objet qu'on imite & doit répondre à ſa deſtination. Il ſe peut faire que cet objet trompe, pour ainſi dire, l'art, en ſe refuſant à ſes moyens, & il ſe peut encore qu'il ſe prête difficilement au but impoſé à l'artiſte.

Reprenons en peu de mots ces principales circonſtances, qui peuvent faire regarder un objet comme *ingrat*.

Un objet eſt, par ſa nature, *ingrat* pour l'art & ſe refuſe à l'imitation, lorſqu'il eſt, par exemple, très-difficile à bien obſerver. Ainſi l'objet fugitif, l'objet trop en mouvement, l'objet qui change ſouvent de formes, de couleurs, de caractère, eſt *ingrat*. Dans ce ſens, l'éclair diſparoît trop promptement. Certains accidens d'une tempête préſentent le ciel, l'eau, les ſubſtances mobiles dans des mouvemens ſi extraordinairement compliqués, que l'obſervation exacte, & par conſéquent l'imitation d'après nature, eſt comme impoſſible à l'artiſte.

En effet, non-ſeulement l'œil ne peut les fixer, mais la nature a peine à les retenir aſſez fidélement pour les imiter avec exactitude à l'aide du ſouvenir.

Il eſt une ſeconde difficulté que j'ai déſignée, ou une ſeconde cauſe de l'ingratitude d'un objet qui tient de bien près à celle que je viens d'expoſer.

Les moyens de l'art de peindre qui ſont détaillés dans ce dictionnaire, ſe trouvent dans quelques cas inſuffiſans pour l'imitation. Par exemple, la lumière éblouiſſante de la foudre ne peut ſe rendre d'une manière qui ſatisfaſſe.

Les couleurs, de quelque manière qu'on les emploie, n'ont pas aſſez d'éclat ; les procédés

par leſquels on peut leur donner plus de brillant, c'eſt-à-dire, les oppoſitions & les autres artifices que l'art perfectionné met en uſage, ne peuvent porter l'effet des couleurs à cet éclat dont j'ai parlé & dont les hommes ont une idée ſans ceſſe renouvellée par la lumière du ſoleil & par celle du feu.

Il en eſt de même, comme je l'ai dit, de certains accidens des tempêtes; car ces accidens tiennent de ſi près au mouvement & à des effets ſucceſſifs & inſtantanés de ténèbres & de lumière, qu'ils ſe refuſent (pour en revenir au ſens figuré) à payer l'artiſte de ſes peines, de ſes ſoins, des frais enfin qu'il fait pour les obſerver & les imiter avec fidélité.

Ces objets ſont donc *ingrats* & à l'art & à l'artiſte.

Venons à l'ingratitude de certains objets, relativement à la deſtination que l'artiſte ſe propoſe ou qui lui eſt impoſée. Je me bornerai à une ſeule ſuppoſition. Que l'intention du peintre ou de celui qui l'emploie ſoit de faire naître des ſenſations agréables. Si les objets qu'on lui offre à repréſenter y ſont moins propres, il a plus de difficulté à y parvenir, & ces objets ſont *ingrats*, relativement à la deſtination.

Si l'on exigeoit de l'artiſte de peindre la Tentation de Saint Antoine, à-peu-près dans le genre de compoſition qu'a employé Callot, & de rendre ce tableau *aimable*, l'artiſte trouveroit les monſtres fantaſtiques qu'il ſeroit obligé de créer, fort *ingrats* aux ſoins & aux peines qu'il prendroit pour remplir, avec leur ſecours, la tâche qu'on lui auroit impoſée.

Tout objet trivial, burleſque ou bas, à plus forte raiſon tout objet rebutant, eſt donc, en général, *ingrat* pour l'artiſte, ſur-tout ſi l'on exige de lui d'intéreſſer & de plaire.

Ces objets ne deviennent favorables que dans l'intention qu'on auroit d'inſpirer la dériſion, de produire le burleſque. C'eſt dans ces intentions que ſont employées les figures bizarres de Callot que j'ai cité; c'eſt ainſi que Hogarth, peintre ſatyrique anglois, a d'autant mieux rempli ſon but, en peignant les mœurs corrompues & les ridicules du pays où il a vécu, qu'il a rendu quelquefois ou plus burleſques ou plus rebutantes les actions, les attitudes, les figures enfin qu'il repréſentoit.

Ces objets alors, loin d'être *ingrats*, ſoit par leur nature, ſoit relativement à la deſtination de l'ouvrage, répondoient aux ſoins qu'il prenoit de les imiter & aux frais qu'il faiſoit pour les bien ſaiſir.

Au reſte, le génie eſt riche & abondant en reſſources pour combattre l'*ingratitude* des objets qu'il s'attache à repréſenter, & ſouvent on ſait un tel gré à l'artiſte d'avoir ſurmonté de grandes difficultés, que ce mérite ſupplée à ce qui, d'ailleurs, peut manquer à la perfection de l'ouvrage.

Cette obſervation conduiroit à des réflexions ſur ce que la connoiſſance ou l'idée des difficultés ſurmontées ajoute au plaiſir & à l'eſtime que font naître des ouvrages des arts; mais cette matière eſt plus curieuſe qu'elle ne peut être véritablement utile aux artiſtes.

Il en peut réſulter que les hommes en général ne deſirent pas, dans les productions des arts, d'être parfaitement trompés. Ils veulent, comme dans les demi-ſommeils, goûter preſqu'à-la-fois le charme de l'erreur & la ſatisfaction de la connoître.

Cette ſenſation compoſée augmente le plaiſir, lorſqu'elle eſt dans une juſte proportion.

L'illuſion complette ſeroit d'une eſpèce fort différente de cette illuſion mixte dont je viens de parler, & c'eſt certainement cette dernière à laquelle doivent tendre les arts, lorſqu'ils veulent plaire aux yeux & affecter l'eſprit & l'ame. C'eſt à l'aide de cette illuſion mixte qu'on pleure avec délice à l'imitation toujours incomplette d'une action repréſentée ſur le théâtre, & même à l'occaſion de la repréſentation muette qu'offre un tableau. On n'a point honte de ſentir qu'on eſt trompé, & l'on ſe prête à l'être.

Les artiſtes peuvent donc compter ſur ce ſecours que leur prêtent les ſpectateurs, & dont ils ont trop ſouvent beſoin; mais ils doivent craindre que, s'ils n'ont pas fait aſſez de frais pour mériter qu'on les aide, on ne leur devienne contraire.

Je finirai en leur diſant: » Le mauvais choix des objets trop *ingrats*, eſt ſouvent l'effet du peu de méditation que vous y mettez, ou de ce que vous comptes trop ſur l'indulgence qu'exigent les moyens de l'art.

Le parti plus ou moins heureux que vous pouvez tirer des objets *ingrats*, dépend de la méditation, des obſervations raiſonnées, & du travail auquel vous devez vous conſacrer.

Au reſte, tout ſujet eſt *ingrat* pour le peintre médiocre.

Au contraire, il eſt très-peu de ſujets ou d'objets abſolument *ingrats* pour le talent ſupérieur. La difficulté donne des forces au génie & les ôte au talent foible.

Je ne dois pas ramener le mot *ingrat* à ſon ſens le plus naturel; mais je dirai cependant que les élèves d'un bon maître ſont coupables du crime d'*ingratitude*, lorſqu'ils ne conſervent pas pour lui, toute leur vie, les ſentimens que des fils bien nés doivent à leurs pères. (*Article de M.* WATELET.)

INSCRIPTION. (ſubſt. fem.) Phraſe courte qu'on employe quelquefois pour ſervir d'explication à un ouvrage de l'art. On accom-

pagne ordinairement d'inſcriptions, les ouvrages de ſculpture ſur-tout quand ils repréſentent des hommes dont on veut conſerver la memoire à la poſtérité : elles ſe gravent ſur les côtés de la baſe ; on en voit à toutes les ſtatues de nos Rois. L'*inſcription* de la ſtatue de Pierre I, à Peterſbourg, eſt d'une ſimplicité digne de l'antique. On lit ſur le rocher qui ſert de baſe à cette ſtatue : *Petro I Catherina II* La poſtérité conſervera trop longtemps en Ruſſie, le ſouvenir de Pierre I & de Catherine II, pour qu'il fut néceſſaire d'ajouter quelque choſe au nom de ces deux ſouverains. L'auteur de la ſtatue, M. Falconet, l'eſt auſſi de l'*inſcription*.

Les médailles portent des *inſcriptions* qu'on nomme légendes.

Dans l'enfance de l'art renaiſſant, le Cimabué, qui termine ſes jours avec le treizième ſiècle, s'aviſa de faire ſortir quelquefois de la bouche de ſes figures, des rouleaux ſur leſquels il écrivoit ce qu'il avoit prétendu leur faire dire. Ses ſucceſſeurs n'adopterent pas cette invention.

Mais dans le quatorzième ſiècle, Bruno, peintre Florentin, qui, d'accord avec ſon confrère & ſon compatriote Buffamalco, avoit joué au bon-homme Calendrino, peintre lui-même, les tours plaiſans qui nous ont été conſervés par Boccace, fut dupe à ſon tour de la malice de Buffamalco. Fort embarraſſé pour donner à ſes figures l'expreſſion convenable aux ſentimens qu'il leur ſuppoſoit, il alla conſulter ſon ami. Buffamalco, avec un ſang-froid perfide, lui conſeilla de faire revivre les rouleaux de Cimabué, & Bruno ſuivit bonnement cet avis. Il peignoit alors une femme en prieres devant Sainte Urſule qui lui apparoiſſoit. Un rouleau ſortant de la bouche de la dévote, contenoit ſa prière, & par le moyen d'un autre rouleau, Sainte Urſule faiſoit la réponſe. L'exemple de Bruno devint contagieux ; les rouleaux écrits ſe multiplierent dans les ouvrages de peinture, & y occupoient une place conſidérable. On en voyoit à la bouche des perſonnages qui contenoient leurs diſcours ; on en voyoit à leurs pieds qui contenoient leurs noms. C'étoit une grande reſſource pour les artiſtes : elle leur épargnoit du travail, & leur ôtoit l'embarras de donner à leurs tableaux de l'accord & de l'effet, puiſque l'effet & l'accord euſſent été détruits par les banderoles blanches des rouleaux.

On prétend que l'illuſtre famille de Lévi, croit deſcendre de la tribu judaïque, dont étoit Marie mère du Chriſt. J'ai entendu raconter que dans un château appartenant à cette famille, on voyait, dans un vieux tableau, un ſeigneur de cette maiſon, à genoux devant la vierge. De ſa bouche ſortoit un rouleau, ſur lequel on liſoit : *bon jour, Marie.* Et la vierge lui répondoit par un rouleau : *bon jour, mon couſin.*

Simon, l'un des plus habiles peintres de quatorzième ſiècle, mais qui vivra plus longtemps par les vers de Petrarque que par ſes ouvrages, ne crut pas devoir abandonner les rouleaux. Il peignit Saint Regnier chaſſant le diable qui étoit venu le tenter. Le démon, la tête baiſſée, les épaules hautes, ſe couvroit le viſage de ſes mains, & ſur le rouleau qui ſortoit de ſa bouche, étoit écrit : *ohimè, non poſſo più*, (hélas, je n'en puis plus).

Cet uſage étoit trop ridicule pour n'être pas détruit quand l'art ſe perfectionneroit. Cependant il en reſta long-temps quelques traces. On conſerva la coutume d'écrire en lettres d'or, ſur le champ des portraits, le nom de la perſonne repréſentée. Si Raphaël, n'a pas conſervé les rouleaux gothiques, il lui eſt encore arrivé d'écrire ſur le tableau même le nom des perſonnages.

Paul Véronèſe a repréſenté le repas chez le pharliſien : la Magdeleine eſt aux pieds du ſauveur ; deux anges tiennent en l'air un rouleau, ſur lequel on lit : *gaudium in cœlo ſuper uno peccatore pœnitentiam agente.* (On ſe réjouit dans le ciel, pour un pêcheur qui fait pénitence.

On pourroit multiplier les exemples de ces ſortes d'inſcriptions. Elles ſont toujours vicieuſes : mais on louera l'artiſte quand, par quelques moyens vraiſemblables, il pourra faire connoître ou ſon ſujet ou ſon principal perſonnage, ou quelque choſe enfin qui facilite l'intelligence de l'action ou des ſentimens repréſentés. Il pourra quelquefois y parvenir, par une courte *inſcription* ſur un portique, ſur une baſe de colonne, ſur une pierre, par le titre d'un livre fermé, par quelques mots ſur une page d'un livre ouvert, par une phraſe commencée ſur une lettre, &c.

Le plus bel exemple d'*inſcription*, compriſe dans le tableau même, nous eſt fourni par le Pouſſin. La ſcène eſt dans la molle & délicieuſe Arcadie : un jeune homme & une jeune fille, deux amans ſans doute, venoient dans un lieu favorable au plaiſir, chercher la volupté : ils y trouvent un tombeau & un berger, qui leur montre ſur la pierre ſépulcrale cette *inſcription : & in Arcadiâ ego.* (Et moi auſſi j'ai vecu dans l'Arcadie.) Quel paſſage de l'idée du plaiſir, à celle de la mort !

Un grand nombre de tableaux, ne font pas le plaiſir qu'ils devroient procurer, parce qu'on n'en conçoit pas le ſujet ou l'idée de l'artiſte. Il ſeroit à ſouhaiter qu'au lieu des anciens rouleaux, on prît l'uſage d'ajoûter à la

bordure, un écuſſon ou une banderole, ſur laquelle ſeroit écrit, en très-peu de mots, ce que le ſpectateur a beſoin de ſavoir.

Tout le monde connoît le teſtament d'Eudamidas, tableau du Pouſſin. Un ſpectateur qui n'en connoît pas le ſujet, ne verra qu'un mourant, un notaire & quelques témoins, & il n'éprouvera que l'impreſſion de triſteſſe, que donne l'idée de la mort. Mais comme l'imagination s'éleve & s'aggrandit, comme l'ame conçoit des penſées nobles & généreuſes, comme le cœur ſe ſent épanoui par la douce impreſſion de la confiance en l'amitié, comme on ſe trouve reconcilié avec l'eſpèce humaine, quand on lit, au bas de l'eſtampe, gravée d'après ce tableau, les paroles mêmes du teſtament d'Eudamidas, conſervées par Plutarque!

Une eſtampe porte du moins un titre, & il ſeroit facile d'en écrire un ſemblable, ſur la bordure d'un tableau. Ceux qui ont vu à Paris les ſalles de l'académie royale de peinture & ſculpture, ſavent que ces *inſcriptions* ne feroient pas un mauvais effet. (*Article de M.* LEVESQUE.)

INSTRUCTION. (ſubſt. fem.) En propoſant cet article, notre projet n'eſt pas de donner un traité ſur les avantages du deſſin dans l'éducation en général. Tout le monde a dit, que de bonnes leçons ſur cet art perfectionnoient la manière de voir tous les objets de la nature, & aſſuroient les operations de la main, pour toute la vie. On a dit qu'un bon maître de deſſin développoit le goût du beau, ſur tous les objets relatifs à l'art, dans tous ceux qui en avoient le germe, & qu'il enſeignoit une langue univerſelle, ſeule capable de communiquer la connoiſſance d'une infinité de choſes, que ni l'art d'écrire, ni même la faculté de la parole, ne pouvoit exprimer.

Cet article ne doit pas non plus offrir des détails ſur la bonne méthode de donner des leçons élémentaires & pratiques des arts. On trouvera ces détails ſous pluſieurs mots de cet ouvrage, & dans beaucoup d'autres écrits compoſés par d'habiles artiſtes, parmi leſquels on peut diſtinguer les *principes du deſſin de Gérard Laireſſe*, traité qui ſe trouve à la tête d'un ouvrage de ce maître, intitulé *le grand livre des peintres*, &c.

Nous voulons ſeulement diſcuter, ſous ce mot *inſtruction*, la meilleur méthode à employer pour former de grands artiſtes; 1°. en examinant celles qui ſont adoptées dans toutes les écoles exiſtantes, 2°. en hazardant quelques unes de nos opinions, toujours appuyées ſur l'exemple de ces hommes célèbres qui n'ont pu encore être égalés.

L'uſage commun des écoles vivantes de peinture, eſt d'envoyer à l'étude du modèle, le jeune homme qui a acquis un peu de facilité à manier le crayon. Il paſſe pluſieurs années à ſuivre ce travail dans nos académies, & ſouvent encore dans les ateliers de ſes maîtres. Qu'obtiennent ces jeunes gens de leur perſévérance? l'art de deſſiner une figure d'homme, dans une attitude ſouvent froide & preſque toujours contrainte. A quel dégré portent-ils cet art? A ſavoir produire un effet piquant, par l'oppoſition preſque toujours exagérée du noir & du blanc, à faire un trait ſûr, net, & léger, ou bien un contour toujours coulant & gracieux, ou enfin à reſſentir des formes avec exagération, très-ſouvent à contre-ſens, & tout cela, ſuivant les préjugés dont ils ſont imbus par l'exemple de leurs maîtres, ou de leurs camarades. Ils parviennent à donner à ces figures des têtes coëffées avec une ſorte de goût, des doigts & des orteils articulés avec une netteté, qu'on prend ſouvent pour l'aſſurance du ſavoir. Sont-ils parvenus à ce dégré; ils obtiennent des récompenſes, but de toute leur ambition, & ſi leur talent n'eſt pas borné à ce mérite, au moins ne s'élèvent-ils guere, dans cette partie, au-deſſus du point où il falloit atteindre pour obtenir les prix, uniques objets de tous leurs deſirs.

Cependant on les occupe à copier quelques tableaux, ou même à peindre d'après le naturel, on les inſtruit dans l'art de manier le pinceau avec grace, ſur-tout avec facilité, & avec une netteté dont on fait le point capital, & qui diſtingue bientôt ce qu'on nomme avec enthouſiaſme, de grands talens.

Si celui qui en eſt doué au degré convenu, a acquis en même temps le ſentiment des maſſes fermes & tranchantes en clair & en brun, ſi dans ſon coloris, il ſait conſerver la vivacité des couleurs de ſa palette, ſi ſes chairs ſont d'une variété de teinte, à laquelle on donne beaucoup d'eſtime, ſi ſur-tout elle ſont d'un brillant éblouiſſant, alors ſon triomphe eſt certain, & beaucoup de gens ſont perſuadés, preſqu'autant que lui-même, qu'il n'a plus rien à acquérir.

Il va alors en Italie, trop mûr pour profiter eſſentiellement des grands modèles qui s'y voyent. Cependant ces exemples frappans lui échauffent l'imagination, ſi la nature l'a doué de cette belle qualité, & il revient en ſon pays éclairé de quelque étincelle du foyer des arts.

Mais rarement la ſubſtance a pénétré avec profondeur, parce qu'une pratique décidée avoit rempli tous les pores du goût & du génie; au bout de quelques années ſes ouvrages, uniformes entr'eux, paroiſſent ſans intérêt, & le grand homme s'évanouit en ne

laiſſant ſur la ſcène qu'un homme d'un talent peu diſtingué.

C'eſt ainſi que de cette foule preſqu'innombrable d'élèves que forment en cinquante ans toutes les académies de l'Europe, à peine s'en voit il deux dont les noms puiſſent paſſer avec éclat dans le ſiècle ſuivant. Il eſt bon de remarquer que ces élus ſe ſont immortaliſés, parce qu'ils ont eu un ſtyle très-diſtinct du reſte de l'école, parce qu'écartés de la route battue, moins eſclaves des opinions admiſes, ils ont ſuivi l'impulſion de leur génie, ou encore parce qu'ils ont étudié l'art d'une manière approfondie.

Mais revenons ſur la méthode adoptée depuis plus d'un ſiècle; nous croyons qu'elle a de grands inconvéniens: d'abord, parce qu'on en fait l'*éducation* de tous ceux qui doivent exercer les arts, & qu'on la rend univerſelle à tous les genres & à tous les eſprits. En ſecond lieu, elle eſt très-vicieuſe, en ce qu'elle éloigne de cette préciſion & de cette juſteſſe d'imitation, qui eſt le ſeul chemin par lequel on puiſſe parvenir à l'excellence du deſſin que le peintre recherche auſſi ſpécialement que le ſculpteur.

En effet, on envoye les jeunes étudians copier un modèle poſé pendant deux heures, dans une attitude ſouvent pénible. Que réſulte-t-il de ce travail? ou l'élève copie avec la plus grande fidélité poſſible ce qu'il voit, & alors il s'habitue à une foule d'incorrections que montre la nature humaine, quel qu'effort qu'on ait fait pour la bien choiſir, & à des *enſembles* incertains, quel que ſoit le peu de vacillation du patient modèle: ou l'élève prend un parti décidé ſur l'attitude dont il ne rend que l'à-peu-près, & ſur les formes qu'il ne copie qu'en ſuivant des ſyſtêmes. Pour ce dernier, la route eſt plus courte, & ſes productions pourront bientôt avoir l'air du mérite. Quoiqu'il en ſoit, les uns & les autres ont pour but unique, celui de bien faire ce qu'on nomme un *académie*.

Cependant le peintre d'hiſtoire ou le ſculpteur ne doit pas étudier comme le peintre qui le deſtine au genre familier, ou comme celui qui n'a beſoin de connoître la figure humaine que comme un acceſſoire à ſes marines ou à ſes payſages.

On devroit encore avoir égard aux inclinations particulières des jeunes gens dans le choix des *inſtructions* qu'on leur donne. Par exemple, ſi un élève annonçoit une grande diſpoſition à devenir coloriſte, ce ſeroit riſquer de détruire cette diſpoſition, que de le détourner des études qui pourroient favoriſer ſon penchant, pour le fixer conſtamment ſur le travail qui conduit à la ſévérité des formes: car alors avec la très-grande incertitude qu'il pût jamais ſentir ce mérite, on l'arrêteroit dans la route où la nature lui promettoit du ſuccès. Celui dont l'imagination ſeroit fantaſque, & qui promettroit le talent que les Italiens nomment *la fantaſia*, mot que nous ne rendons que très-imparfaitement par ceux de goût, de *caprice* &c, cet élève dis-je, perdroit de vue le genre dans lequel ſeul il pourroit réuſſir, ſi on vouloit le contraindre à ne produire que par ces loix ſévères & calculées que le Sueur, Pouſſin & d'autres grands-hommes nous dictent dans leurs ouvrages.

C'eſt ainſi qu'on n'eût jamais eu d'Albane, ni de Sacchi, ſi ont eût voulu leur faire prendre le ſtyle de Ribera, ou de Michel-Ange; ni de Georgion, ni de Baſſan, ſi on eût exigé d'eux la fineſſe, la préciſion & la legèreté du Gulde; c'eſt ainſi enfin que jamais Benedette Caſtiglione, Paul Véronèſe, ne ſe fuſſent abandonnés à leurs inventions originales, ſi on eût voulu ſoumettre leurs compoſitions à la marche réfléchie de celles du Dominiquin, & de Raphaël.

Qu'on ne diſe pas que la force impérieuſe du naturel, fait vaincre toute la réſiſtance qu'on voudroit lui oppoſer, parce qu'en effet, il eſt des exemples de quelques élèves qui ont briſé les barrières fatales qu'on vouloit oppoſer à leur goût particulier: le nombre en eſt infiniment petit. Dans les arts, comme dans la nature, les fruits dépendent des ſemences, & ce n'eſt qu'en donnant à chaque terrein l'emploi qui lui eſt propre, qu'on peut s'attendre à une récolte favorable.

Mais revenons au travail, d'après le modèle vivant, auquel on force tous les jeunes peintres ou ſculpteurs, dès leur entrée dans la carrière. Nous le regardons comme contraire à cette correction, à laquelle on prétend les faire parvenir. En effet, quel eſt le ſeul moyen de l'acquérir? N'eſt-ce pas d'habituer la vue à être *juſte*, afin d'exprimer les objets avec exactitude? Or, comment bien voir, & comment copier fidelement, ſi le modèle eſt mobile? Comment, ſi au bout d'un très-court eſpace, le modèle, par le mouvement ſeul de la reſpiration, offre des changemens réels, l'élève pourra-t-il vérifier la juſteſſe d'un *enſemble*, qu'il aura eu le rare talent de placer avec une vivacité inexprimable?

Mais ſuppoſons ces places conformes au premier moment de la poſe; comment copiera-t-il le trait avec juſteſſe, d'après un objet dont la mobilité le fait changer à chaque inſtant. Il faudra donc que ſon deſſin ſoit terminé de mémoire & d'après les exemples que ſes maîtres ou ſes aînés lui ont donnés. Cependant ce mérite pratique s'acquiert; on l'aſſaiſonne même d'une certaine fermeté d'exécution,

d'exécution. Mais eſt-ce par un exercice de deſſin arbitraire qu'on parviendra à être deſſinateur pur & exact? Non; on s'éloigne au contraire pour jamais du chemin des vérités, & on n'y rentrera plus, ſi ce n'eſt par un retour violent ſur une marche ſi erronnée.

Une preuve de la vérité de notre aſſertion, c'eſt qu'on a vu des élèves de la première force dans ce genre de deſſins faits devant le modèle, n'être pas en état de rendre, je ne dis pas ſeulement une main ou une tête, mais l'objet le plus ſimple, avec cette juſteſſe, cette préciſion en quoi conſiſte l'art de deſſiner exactement.

Latour, peintre de portraits, qui étoit aſſez précis dans ſes *enſembles*, conſeilloit aux commençans de deſſiner des *pots à l'eau*, *des chandeliers* &c. long-temps avant que de copier les êtres animés. Ne reduiſons pas, ſi l'on veut, les étudians, à des meubles de ménage; mais conſeillons leur pour objet de leur travail, ces plâtres moulés ſur l'antique, ou ſur d'autres belles ſculptures, qu'en terme d'attelier on appelle *boſſes*, expreſſion elliptique, qui ſignifie *ſculptures de ronde-boſſe*. Quels fruits ne réſultera-t-il pas de les copier avec perſévérance? D'abord, leur immobilité donnera la facilité de vérifier à pluſieurs repriſes la copie qu'on aura faite, d'où naitra le talent de faire avec juſteſſe. En ſecond lieu on y apprendra les proportions les plus parfaites du corps humain. Enfin ces modèles accoutumeront à la netteté & à la ſimplicité des formes, l'œil des jeunes élèves toujours détourné du beau choix par les miſérables détails d'une nature imparfaite & ſouffrante; détails qui lui cachent ces formes ſolidas, ces traits déterminés dans leſquels ſeuls réſident les organes du mouvement. Ce ſavoir eſt, comme nous l'avons dit au mot *hiſtoire*, d'une néceſſité abſolue pour le grand ſtyle.

On objectera peut-être qu'un élève long-temps occupé à copier des objets immobiles, ne pourra jamais faire profit de la nature en mouvement. C'eſt ici que l'*inſtruction* d'un maître attentif eſt importante. Il faut qu'il habitue ſon diſciple à ſaiſir l'*enſemble* de l'objet de ſon imitation avec le plus de célérité poſſible, ſans cependant contraindre le caractère particulier de ſon eſprit. Car, (& ceci eſt une obſervation importante) plus il ſera enclin au plaiſir enchanteur de la préciſion, moins dans les commencemens il la ſaiſira avec promptitude, & ce ne ſera que par de longs & rigoureux examens, par des retours continuals ſur ſon travail, qu'il deviendra prompt & exact tout à-la-fois.

Ajoutons à ces raiſonnemens, qui ne manqueront pas de trouver de routiniers contradicteurs, des témoignages irrécuſables pour les gens de bon goût. Léonard de Vinci, Pérugin; Michel-Ange, Raphaël, André Mantegna, J. Belin, Jean Couſin, enfin tous les chefs d'écoles, à qui, ſans la plus rebutante ignorance, on ne peut refuſer les premiers rangs dans le mérite du vrai, ont vécu dans des temps où les êtres inanimés ont dû faire les premiers objets de leurs études. S'ils ont copié le modèle vivant, c'eſt quand ils ont voulu & qu'ils ont été en état de le faire: il n'y avoit pas de lieu public établi pour ce travail. Cependant, ſans cette précieuſe reſſource pour les progrès, ils ſont devenus les uns exacts, les autres ſublimes deſſinateurs. Concluons ſur ce point que, ſans une grande *inſtruction*, ſans une ſuffiſante habitude de deſſiner, on ne doit pas ſe livrer à copier le modèle vivant.

Si le maître rencontroit un élève ſpirituel, ardent, mais incapable de cette patience que demande l'étude de la correction, il ne faudroit pas en déſeſpérer ni le contraindre à l'étude que nous venons de preſcrire. De Piles dit que l'eſprit du peintre eſt liberrin de ſa nature: ce qui veut dire qu'il aime la liberté. C'eſt, en effet, en le laiſſant agir librement, ſouvent même, ſans lui indiquer aucun plan, qu'on peut le mieux épier & découvrir ſes véritables diſpoſitions pour parvenir enſuite à les ſeconder. Le jeune peintre paroît-il ſentir le coloris, il ſuffira de l'inſtruire des principes, diſons mieux, de les lui faire découvrir dans la nature, & dans cette partie, principalement, de l'écarter des écueils auxquels expoſent les ſyſtêmes, les conventions de la mode, & ſurtout la manie d'une méthode excluſive. En effet, qui peut borner l'étendue des teintes à donner dans les différens tableaux? La nature ne montre-t-elle pas une diverſité infinie dans les divers genres de lumières qui éclairent les objets, dans la variété que produiſent les climats, les ſites, les ſaiſons, les inſtans du jour, &c.

A l'étude de ces ſublimes differences, la bonne *inſtruction* joint celle des moyens que l'art peut employer avec le plus de ſolidité & de ſuccès. C'eſt ainſi que, par des exemples bien choiſis & qui ont eu l'approbation des ſiècles, on laiſſe les talens s'aſſeoir, ſe fonder & s'élever ſur les baſes du goût & des organes particuliers de chaque diſciple.

En eſt-il un qui, dans ſes compoſitions, montre des idées neuves & de la facilité à inventer? Il ſuffit également de lui montrer ces principes immuables que préſente la nature quand elle nous offre des mouvemens de plans, de lumières, & de diſtributions qui excitent l'intérêt univerſel. Par ces idées générales, on n'aura point à craindre que ſes conceptions ſoient égales pour tous les ſujets; au contraire, elles en prendront les formes diverſes, & il aura l'avantage bien précieux & bien rare d'une

poſer encore à nos yeux des traits de cette ſimplicité que j'appelle *virginale*, qui ne peut partir que d'un eſprit aſſez heureux pour ignorer les conven ions, ou, au moins, pour en connoître les dangers.

Tels ſont donc les moyens d'*inſtruction* qui nous ont paru les plus propres à faire éclorre des peintres nouveaux, & des talens variés. Cette marche eſt plus lente ſans doute que celle de montrer ſans rélâche à un jeune homme adroit une pratique décidée ſur tous les points mécaniques de l'art qu'il ſaiſit en peu d'années, & qui impoſe néceſſairement des bornes à ſes diſpoſitions naturelles. Par cette méthode, ſans doute, on ſera plus sûr de faire beaucoup d'artiſtes; par celle que nous indiquons, ils ſeront des hommes diſtingués, ou rien. Eh! comme l'a dit un grand adminiſtrateur: Quel beſoin l'état a-t-il d'un grand nombre de peintres, de ſculpteurs & de graveurs médiocres? (1)

Peut-être ne trouvera-t-on pas ſuffiſant que nous ayons traité d'une maniere ſi générale l'*inſtruction* convenable aux hommes deſtinés aux talens, & que nous n'ayons parlé que des grandes parties relatives au deſſin, au coloris & à la compoſition. Cependant nous croyons avoir rempli notre objet, ſans qu'il ſoit néceſſaire de nombrer la multitude des ſciences dans leſquelles un artiſte diſtingué doit être *inſtruit*. C'eſt une matière ſur laquelle on a parlé dans cet ouvrage; elle eſt d'ailleurs connue de toutes les perſonnes qui cultivent les talens: mais, toujours fidèles à nos principes, nous obſerverons que, de la multitude des connoiſſances que de Piles & les autres écrivains ont indiquées, on ne doit inſtruire chaque artiſte que dans celles qu'il adopte par goût, & qui ſont propres à ſon genre & à ſon eſprit, afin qu'il ne perde pas ſes forces à cueillir des fruits dont il ne pourroit faire uſage.

Ce ſeroit auſſi l'occaſion de s'étendre ſur la queſtion intéreſſante; ſavoir ſi les hommes diſtingués par leurs talens doivent communiquer la connoiſſance de la peinture & de la ſculpture, à prix d'argent, ou s'ils doivent répandre l'*inſtruction* d'une manière auſſi noble que l'art lui-même. Mais, outre que ce ſeroit le ſujet d'un long traité, il a été diſcuté avec beaucoup de détails intéreſſans dans les œuvres de M. Falconet, édition de 1786, tome 1, page 299. Cet auteur préfère ouvertement l'*inſtruction* gratuite, & il eſt peu d'ames pénétrées de la nobleſſe de l'art, qui ne partagent cette généreuſe opinion.

Cependant nous penſons qu'un artiſte, gêné dans ſa fortune, eſt excuſable de ſe faire dédommager, par un léger payement, de l'emploi du temps, & des frais qu'entraine une ſuite de leçons lumineuſes & ſoignées. Mais quel eſt celui qui, rencontrant un naturel doué tout à-la-fois de vertus & de diſpoſitions aux talens, ne renonçât au tribut qu'un tel élève n'auroit pas la facilité de payer, pour l'inſtruire & même l'aider dans la longue & diſpendieuſe carrière des arts? (*Article de M. Roubn.*)

INTÉRÊT, (ſubſt. maſc.). Nous ne prenons pas ici ce mot comme ſignifiant l'avantage pécuniaire qu'un artiſte retire de ſes productions; mais dans le ſens de l'impreſſion vive ou profonde que cauſe un ouvrage de l'art ſur l'eſprit des ſpectateurs. Un livre a de l'*intérêt*, quand il ſe fait lire avec avidité; un tableau a de l'*intérêt*, quand il arrête le ſpectateur & ſe fait voir long-temps avec un plaiſir toujours nouveau.

Un artiſte, ou même un amateur ſenſible à la belle manœuvre de l'art, peut s'arrêter long-temps avec complaiſance à conſiderer une feuille de plante bien peinte, une partie peu importante par elle-même, mais traitée avec tout le ragoût du pinceau. Ce plaiſir, qui n'eſt ſenti que par les gens du métier, ou par le petit nombre de perſonnes qui en connoiſſent les détails, n'eſt point aſſez général ni même aſſez vif pour mériter le nom d'*intérêt*.

Pour que l'*intérêt* ſoit complet, il doit réſulter du ſujet même, & de la manière dont il eſt traité. Un ſujet fort intéreſſant par lui-même, & traité par un artiſte médiocre, n'excitera, dans l'eſprit du ſpectateur, que le regret de voir qu'il eſt tombé en de mauvaiſes mains.

Pour qu'un ſujet excite de l'*intérêt*, il faut qu'il s'explique lui-même, & qu'il offre une action capable d'émouvoir les paſſions, ou qu'il ſoit antérieurement connu du ſpectateur.

Un enfant à la mamelle, étendu ſur le ſein d'une femme poignardée, & ſuçant à-la-fois le lait & le ſang de ſa mère; voilà un ſujet qui s'explique aſſez lui-même, qui cauſe par lui-même aſſez d'*intérêt*. Peu m'importe que cette femme ait été poignardée au maſſacre de la Saint-Barthélemi, au ſac d'une ville, dans une ſédition, ou par la rage avide des brigands: le temps, le lieu, la cauſe, me ſont indifférens; le ſujet ſeul fera toujours frémir un homme ſenſible, & pleurer une tendre mère.

Si je vois une jeune fille expirante ſur le corps d'un jeune homme qui n'eſt plus, leur âge, leur beauté, leur malheur, m'intéreſſent ſans doute; mais l'*intérêt* ſera plus vif ſi je ſais que ce ſont deux amans, Pirame & Thiſbé, & ſi je connois les cauſes touchantes de leur malheur.

Qu'un tableau me repréſente, dans un taudis, un vieillard & une femme décrépite, prenant enſemble un repas agreſte, ce ſujet vulgaire m'inſpirera peu d'*intérêt*: mais ſi je ſais que ces deux perſonnages ſont Philémon & Baucis, l'idée de leur piété conjugale excitera dans mon ame

(1) M. Necker, Compte rendu en 1782.

un *intérêt* d'autant plus touchant qu'il ſera lié à des idées de vertu, & la pauvreté de ces époux me les fera trouver encore plus reſpectables. Alors je fixerai mes regards ſur leurs vénérables têtes; & ſi l'artiſte a bien exprimé dans leurs yeux éteints par l'âge, la tendreſſe qui leur conſerve encore quelqu'éclat, ſi leurs lèvres ſont animées par le ſourire du ſentiment, le tableau m'attachera, je ne le quitterai qu'à regret, & j'en conſerverai long-temps un profond ſouvenir.

Un tableau repréſente un enfant entouré de vieillards qui l'écoutent avec attention. Si l'enfant eſt beau, ſa beauté cauſera de l'*intérêt*, parce que la beauté intéreſſe toujours. On ſuppoſera d'ailleurs que c'eſt un enfant aimable, & qui, dans l'âge le plus tendre, montre déja de l'eſprit, puiſque des vieillards daignent l'écouter. Mais combien s'accroîtra l'*intérêt* ſi le ſpectateur eſt chrétien, s'il ſait que cet enfant eſt Jéſus-Chriſt, dans le temple de Jéruſalem, au milieu des docteurs, & commençant déjà ſa divine miſſion!

L'artiſte qui ſe propoſe d'intéreſſer, choiſira donc des ſujets capables de parler ſans interprètes à tous les ſpectateurs, & d'intéreſſer par eux-mêmes, ou il les puiſera dans les livres ſaints que tous les chrétiens doivent connoître, ou dans l'ancienne mythologie qui eſt familière à tous les hommes dont l'éducation n'a point été négligée, ou dans les parties de l'hiſtoire grecque & romaine qui ſont généralement connues.

Mais, dans ces ſources même, il eſt un grand nombre de ſujets qui ſont connus, qu'on eſt obligé de traiter, & qui cependant ne peuvent cauſer un *intérêt* fort vif: le grand artiſte ſaura leur en donner un, le plus puiſſant de tous, celui dont les anciens faiſoient le but de l'art; l'*intérêt* de la beauté. Repréſentez Vénus, Junon, Pallas; repréſentez même une figure tirée de nos livres religieux, telle que la Madeleine ou la Vierge elle-même: on reconnoîtra ces figures iſolées, mais par elles-mêmes elles intéreſſeront peu; faites-les belles, & vous créez l'*intérêt*.

Ceux-là ſe trompent qui croient intéreſſer plus vivement par un ſujet compliqué que par une ſeule figure: ce qui eſt vrai ſeulement, c'eſt que plus leur ouvrage eſt ſimple, & plus il a beſoin d'être ſoutenu par la beauté. Les monumens de l'antiquité qui inſpirent un *intérêt* plus vif & plus général, ſont la Vénus de Médicis & l'Apollon du Belvedere. J'oſe même croire que ces figures iſolées intéreſſent plus que le grouppe du Laocoon, quoique les figures de ce grouppe aient la beauté dont elles ſont ſuſceptibles & l'*intérêt* qu'inſpirent leurs douleurs.

Le Brun eſt l'un des peintres françois qui ait le mieux connu la grande machine: il a produit un nombre conſidérable de grandes compoſitions, & a raſſemblé dans toutes de très-belles parties de l'art. Quel eſt cependant de tous ſes ouvrages connus, celui qui inſpire le plus vif *intérêt*? Je ne le demande pas aux artiſtes qui chacun ſuivant ſon inclination & le genre qu'il profeſſe, pourroit donner la préférence à certaines parties abſtruſes de l'art ou même du métier; je ne le demanderai pas aux amateurs qui ſemblent quelquefois oublier leurs ſenſations propres pour paroître ſentir comme les artiſtes; je le demanderai au public, qui eſt le vrai juge de l'art pour la partie dont il s'agit en ce moment: l'ouvrage de le Brun qui l'intéreſſe le plus eſt la Madeleine penitente, que l'on voit aux Carmelites de la rue Saint-Jacques. Quand une foule d'artiſtes, d'amateurs, de connoiſſeurs, penſeroient autrement que le public, le public a raiſon. Il ne connoît pas cet art trop ſouvent factice des grouppes qui le fatiguent plus qu'ils ne lui plaiſent; il ne connoît point toute cette étude vraie, & toutes ces conventions du coloris qui, par le défaut d'habitude, n'ont pas pour lui les mêmes charmes que pour les curieux; il ne connoît pas tous ces plans dégradés qui ſont une des grandes difficultés de l'art, & dont ſouvent il ne ſent pas même la vérité quand on veut la lui faire remarquer, parce que ſouvent, en effet, cette vérité eſt mêlée de trop d'illuſions: mais il voit Madeleine belle & affligée, il ſe livre à la double impreſſion qu'excite en lui la beauté & la douleur; il plaint Madeleine parce qu'elle ſouffre; il la plaint encore plus parce qu'elle eſt malheureuſe & qu'elle eſt belle, car c'eſt un mouvement naturel de vouloir épargner toute ſenſation affligeante à la beauté; il ſe livre d'autant plus fortement au ſentiment qu'il éprouve, que ce ſentiment n'eſt partagé par aucune autre figure, que Madeleine eſt ſeule, & que, par conſéquent, elle parle ſeule à ſon cœur.

Les Grecs étoient très-ſenſibles, & l'on doit reconnoître qu'ils ne ſe ſont pas trompés ſur ce qui appartient au ſentiment. C'eſt par une très-juſte obſervation de ſentiment qu'ils ont généralement compoſé d'un très-petit nombre de figures les ouvrages de l'art. Ils ſavoient que l'*intérêt* le plus puiſſant réſulte de l'unité, & qu'on l'affoiblit d'autant plus qu'on le partage ſur un plus grand nombre d'objets.

Ils ſemblent n'avoir prouvé par quelques ouvrages qu'ils étoient capables de ſuivre les loix que nous avons établies dans la compoſition, que pour faire reconnoître que leur ſimplicité ne venoit pas de leur impuiſſance, mais de leur choix.

Si, dans les ouvrages de l'art, un ſujet n'intéreſſe qu'autant qu'il eſt généralement connu, ou généralement ſenti, on voit combien peu

d'*intérêt* doivent inſpirer ces ſujets allégoriques qui offrent une énigme à deviner. Si la figure allégorique offre une très-grande beauté, ce n'eſt que par ſa beauté qu'elle intéreſſe : ſi elle n'a pas ce moyen d'attacher le ſpectateur, il ſe retire avant d'avoir pris la peine de trouver le mot de l'énigme.

Si l'*intérêt* ne peut être excité dans toute ſa force que par un ſeul objet, il eſt aiſé de s'appercevoir qu'on l'affoibiit en proportion qu'on multiplie davantage les figures. Accompagnez la Madeleine de le Brun d'une figure qui fera le perſonnage de conſolatrice ; mon attention, & par conſequent mon *intérêt*, ſe partagent entre la conſolatrice & l'affligée ; & comme mon attention n'aura plus un objet unique, elle ſera par conſéquent plus foible, & l'*intérêt* ne manquera pas de s'affoiblir avec elle. Au lieu d'une conſolatrice, placez-en pluſieurs ; mon attention eſt encore plus partagée, & mon *intérêt* plus foible.

Mais l'art a, dira-t-on, des moyens d'appeller ſur-tout au principal objet. L'art reconnoît donc que c'eſt par un ſeul objet qu'il peut exercer ſur moi toute ſa puiſſance ; mais au lieu de me rappeller à ce ſeul objet par des moyens incertains, il en eſt un plus aſſuré, c'eſt de ne me préſenter que lui.

L'art, j'en conviens, auroit trop à perdre, s'il ſe bornoit toujours à une ſeule figure ; mais il gagnera beaucoup en ſuivant la loi que ſe ſont en général impoſée les anciens & Raphaël, d'épargner autant qu'il eſt poſſible les figures, de dire beaucoup avec peu, & d'indiquer, quand il le faut, un grand nombre de figures, en n'en montrant qu'un petit nombre.

J'entre dans une très-nombreuſe aſſemblée : aucun objet particulier ne me frappe ; je ne vois qu'une foule ; j'éprouve ſeulement ce plaiſir vague qu'excitent dans l'organe de la vue les couleurs variées qui compoſent les différentes parures : mais enfin je parviens à démêler une perſonne qui m'intéreſſe, je m'attache à elle, c'eſt avec elle que je cherche à m'entretenir, & je ſens que mon ame ſeroit plus ſatisfaite ſi nous n'étions que deux.

Tel eſt l'effet que produiſent ces tableaux vantés qu'on appelle de grandes machines, & qui, ſur une vaſte toile, m'offrent une multiplicité de figures. Il en eſt comme d'une aſſemblée nombreuſe, je ne vois d'abord qu'une foule : ma première exclamation eſt, *bon Dieu, que de monde !* & cette exclamation n'eſt pas celle du plaiſir. Si le tableau eſt d'un grand coloriſte, je reçois, ſans preſque m'en rendre compte à moi-même, la ſenſation agréable du charme des couleurs. Enfin je cherche à regarder le tableau en détail, & ſi j'y découvre une figure plus belle que les autres, je m'attache à la contempler ; mais j'éprouve quelque dépit d'être diſtrait par toutes celles qui l'environnent, & je voudrois qu'elle fût ſeule pour jouir ſans partage de ſes beautés.

Ainſi les grandes compoſitions qui repréſentent un peuple aſſemblé, une bataille, une cérémonie, cauſeront toujours un plaiſir moins vif & moins d'*intérêt*, qu'un excellent ouvrage qui repréſente une ſeule figure ou un fort petit nombre de figures. L'*intérêt* augmentera ſi cette figure éprouve une affection capable de ſe faire partager ; la ſorte de douleur qui ne nuit point à la beauté, la ſatisfaction intérieure, la douce émotion de l'amour.

Si la douleur eſt aſſez violente pour détruire la beauté des traits, elle excite une douleur preſque ſemblable dans l'ame du ſpectateur ; elle cauſe le frémiſſement, & n'inſpire pas cette ſenſation modérée & touchante qu'on nomme *intérêt*. La loi de ne pas offrir aux yeux des objets qui faſſent horreur doit commander à l'artiſte comme au poëte. Quand les bourreaux cultiveront les arts, qu'ils ſe plaiſent à repréſenter des ſupplices : mais que l'artiſte qui veut m'intéreſſer étudie, dans la nature, non ſes plus terribles convulſions, mais ſes beautés.

Ce que nous avons dit juſqu'ici ſe rapporte au genre de l'hiſtoire : paſſons aux genres inférieurs.

Le Titien & Van-Dyck ont élevé celui du portrait auſſi près qu'il eſt poſſible du premier des genres. Le grand *intérêt* du portrait eſt de rendre toujours préſente la reſſemblance d'une perſonne aimée. S'il repréſente une de ces perſonnes rares qui, par leurs talens, leurs vertus, les ſervices qu'ils ont rendus à leur patrie, le bien qu'ils ont fait à l'humanité, laiſſent à la poſtérité un ſouvenir mêlé d'eſtime, d'admiration, de reconnoiſſance ; il acquerra toujours un *intérêt* plus grand à meſure qu'il s'éloignera du temps où vivoit l'original. Mais s'il repréſente un homme qui n'intéreſſe que ſes amis & ſa famille, & qui doit mourir tout entier, il ne pourra cauſer un *intérêt* général que par des beautés qui appartiennent à l'art, ou comme la repréſentation fidèle de l'une des beautés remarquables de la nature ; car on ſent que, dans le portrait, la beauté ne peut perdre le droit qui lui appartient d'intéreſſer par-tout où elle ſe trouve.

Le payſage, tel que le font les Hollandois, repréſentant un pays plat qui ennuyeroit lui-même, ne peut intéreſſer que par le mérite du faire, ou le piquant des effets accidentels : mais un payſage, une vue, une côte maritime où l'on voudroit pouvoir ſe tranſporter, & dont l'aſpect offre d'agréables promenades, cauſe un *intérêt* ſemblable à celui qu'inſpireroit le lieu lui-même. On eſt plus fortement intéreſſé par un payſage qui inſpire une douce mélancolie, que par celui qui ne reſpire que la gaieté,

Digitized by Google

parce que les ſenſations mélancoliques ſont les plus attachantes.

Comme on ſe plaît à voir une fête champêtre & les élans d'une gaieté ſimple & naturelle, ce n'eſt pas ſans plaiſir qu'on en conſidère le tableau. Il ne cauſe pas cependant autant d'*intérêt* que l'image d'une expreſſion touchante & vo fine de la douleur; car une douce triſteſſe a, pour les ames ſenſibles, un charme plus attachant que le plaiſir.

Les tableaux de fleurs, de fruits, ont l'*intérêt* de rappeller des objets qui plaiſent aux ſens, & celui d'offrir une imitation de la vérité qui approche de l'illuſion. Ce dernier *intérêt*, joint à celui du *faire*, eſt le ſeul que puiſſent inſpirer les tableaux qu'on appelle de nature morte; les tableaux d'animaux vivans uniſſent à ce double *intérêt*, celui qui naît du mouvement & de l'expreſſion, & ils deviennent plus intéreſſans encore ſi la beauté du ſite concourt avec les autres beautés de l'ouvrage. Il eſt donc très-important qu'un peintre d'animaux ſoit bon payſagiſte.

Les ſcènes choiſies dans la vie privée, peuvent avoir un *intérêt* qui approche de celui de l'hiſtoire : ce genre a ſa nobleſſe, & il eſt ſuſceptible d'heureuſes expreſſions. Mais quel *intérêt* peut inſpirer la repréſentation d'un payſan laid & groſſier qui fume ſa pipe, qui s'enivre, qui ſe bat? Tout l'*intérêt* de ce genre eſt renfermé dans le mérite du faire, la beauté de la couleur, & la vérité de l'effet.

Cet article eſt peut-être trop long, mais il n'étoit pas inutile. Les artiſtes devroient regarder l'*intérêt* comme le premier moyen d'aſſurer le ſuccès de leurs ouvrages, & c'eſt la partie qu'on leur voit le plus ſouvent négliger. (*Article de M.* LEVESQUE.)

INTRIGUE, (ſubſt. fém.). L'*intrigue* détruit l'énergie de l'ame : elle eſt petite comme les moyens qu'elle emploie. Le méchant, le criminel, a quelquefois des qualités dont la grandeur eſt impoſante : il force quelquefois à l'admirer en frémiſſant; l'intriguant eſt toujours meſquin. Si quelque choſe peut dégoûter l'homme à talent de l'*intrigue*, c'eſt de voir que l'artiſte intriguant n'a jamais valu ſa victime.

Avant que l'art renaiſſant eut acquis tout ſon éclat par les grands talens de Léonard de Vinci, de Michel Ange, de Raphaël, André Verrochio tenoit le premier rang entre ceux qui l'avoient cultivé. Il ſe diſtinguoit également dans la ſculpture & la peinture. La république de Veniſe le chargea de faire la ſtatue équeſtre de Barthélemi de Bergame. Mais un ſculpteur Padouan, nommé Vellano, parvint, à force d'*intrigues*, à faire la figure du capitaine, & à ne laiſſer au Verrochio que celle du cheval. Le nom du Verrochio eſt encore célèbre après trois ſiècles écoulés : celui de Vellano ſeroit tout-à-fait oublié, ſi l'hiſtoire ne l'avoit pas conſervé pour en faire juſtice. La poſtérité ne le connoît que pour le punir : elle le connoît non comme artiſte, mais comme mal-honnête-homme.

Lo Joſepin n'étoit pas un artiſte mépriſable, mais il étoit loin d'égaler les Carraches. Il eſt du nombre de ces peintres dont le nom ſe conſerve parce qu'ils ont été fort employés dans leur temps, mais dont on n'étudie point les ouvrages. Il ſe diſtingua par les *intrigues* contre Annibal Carrache, dont le nom devient toujours plus célèbre en vieilliſſant, & dont les ouvrages ſont toujours un objet d'étude pour les élèves des arts.

Lanfranc a conſervé plus de gloire que Joſepin; mais cependant la poſtérité lui préfère le Dominiquin qu'il tendit la victime de ſes *intrigues*.

Le cardinal de Montal e, juſte appréciateur des talens, ayant élevé le temple de Saint-André della Valle, chargea le Dominiquin d'en faire toutes les peintures; mais après la mort du cardinal, Lanfranc, par ſes cabales, ſe fit nommer pour peindre la coupole, dont ſon émule avoit déja fait les cartons. La poſtérité le punit, en préférant, dans ce temple, les ouvrages de ſon rival.

L'Eſpagnolet eſt eſtimé par ſa manœuvre hardie & ſa couleur impoſante : mais qui le comparera jamais au Dominiquin? Ce lut lui cependant qui, après la mort du Dominiquin, ſut, par ſes *intriguer*, faire détruire les ouvrages que ce grand maître venoit de terminer à Naples.

La poſtérité place Mignard fort au-deſſous de le Brun : mais l'intriguant Mignard effaça quelque temps la célébrité de le Brun, &, à force de dégoûts, il parvint à l'éloigner de la cour. Mignard, aimable, inſtruit, ſpirituel, cabaloit dans les cabinets des Princes, dans les ſallons des Princeſſes : on a vu des artiſtes avilir leur art en cabalant dans les antichambres! (*Article de M.* LEVESQUE.)

INVENTION, (ſubſt. fém.). Ce mot, dans la langue des arts, ne ſignifie pas une *découverte*, comme dans la langue ordinaire; mais il exprime le *choix* que fait l'artiſte des objets qui conviennent au ſujet qu'il ſe propoſe de traiter.

Il ne me ſeroit pas difficile de raſſembler ce qu'ont dit ſur l'*invention* les maîtres qui ont écrit de l'art, de diſpoſer à mon gré ces matériaux, & d'en faire un article qui ſembleroit m'appartenir : mais la doctrine qu'ils ont établie perdroit de cette autorité que lui donnent leurs noms célèbres & que je dois lui conſerver.

Je me contenterai donc d'offrir aux lecteurs les paſſages de ces maîtres.

L'*invention* du peintre ne conſiſte pas dans la faculté d'imaginer le ſujet, mais dans celle de diſpoſer dans ſon eſprit le ſujet de la manière qui convient le mieux à ſon art, quoiqu'il l'ait emprunté des poëtes, des hiſtoriens, ou d'une ſimple tradition; ce qui lui donne autant & peut-être plus de peine, que ſi lui-même avoit inventé le ſujet: car il eſt obligé de ſuivre les idées qu'il a reçues, &, s'il eſt permis de s'exprimer ainſi, de les traduire dans un autre art. C'eſt dans cette traduction que conſiſte l'*invention* du peintre: il doit modeler ces idées dans ſon imagination. L'idée qu'il a reçue eſt-elle grande & pathétique pour l'entendement; il lui reſte à conſidérer de quelle manière il pourra la faire correſpondre à ce qui eſt grand & pathétique pour le ſens de la vue; ce qui exige un travail particulier. C'eſt ici que commence ce que, dans le langage du peintre, on appelle *invention*, qui renferme non-ſeulement la compoſition, ou l'art de mettre le tout enſemble, mais auſſi celui de bien ménager le fond, l'effet du clair-obſcur, & l'attitude de toutes les figures, la place de tous les objets qui ſe trouvent dans le tableau & qui forment une partie de ce tout. (*Note de M. Reynolds, ſur le vers 75 de Dufreſnoy:* De arte Graphicâ.)

C'eſt peu que l'artiſte conçoive une idée heureuſe, & rempliſſe la toile d'un grand nombre de figures; ſi elles ne concourent pas toutes au développement du ſujet principal, & ſi cet enſemble de l'ouvrage n'exprime & ne rend pas parfaitement au ſpectateur l'idée du ſujet, de manière à diſpoſer & à preparer ſon ame à ſe laiſſer émouvoir par l'expreſſion & les attitudes des principales figures, c'eſt en vain qu'on employera des expreſſions violentes & forcées, ainſi que le font ceux qui veulent paroître doués d'une imagination brillante. (*Mengs, lettre à Don Antonio Ponz.*)

L'*invention* eſt la partie qui donne de la nobleſſe & de la valeur à l'art, & qui fait connoître la force du génie du maître. Il eſt donc néceſſaire de connoître ce qu'on entend par une *invention* parfaite. Elle ne conſiſte pas ſeulement en un beau concept & en une idée ſage & bien digérée; mais dans cette unité, dans cette ſuite d'idées qui remplit & occupe d'abord l'eſprit de l'artiſte, & enſuite celui du ſpectateur; unité qu'il doit conſerver depuis la première diſpoſition de ſon ouvrage juſqu'au dernier coup de pinceau, s'il veut former un ſeul tout.

Pluſieurs artiſtes que le commun des amateurs & les peintres médiocres ont regardés comme doués de la partie de l'*invention*, ont abſolument ignoré ces détails heureux que poſſédoit le grand Raphaël; car on voit qu'ils ont confondu à chaque inſtant l'*invention* avec la compoſition. L'*invention* eſt la vraie partie poëtique d'un tableau, déja conçu dans l'eſprit du peintre qui ſe le repréſente comme s'il avoit vu effectivement, ou s'il avoit encore actuellement devant les yeux le ſujet que ſon imagination ou ſa verve ſe propoſe de rendre.

La compoſition conſiſte, au contraire, dans l'agencement des objets que l'imagination a conçus. L'erreur qui s'eſt gliſſée à ce ſujet dans les ecoles & parmi le commun des amateurs, a donné naiſſance à la fauſſe idée qu'on ne doit inventer & compoſer des tableaux que pour plaire aux yeux par la diverſité des objets, par les oppoſitions & par les contraſtes variés, en négligeant la partie la plus eſſentielle & la plus noble, ſavoir l'expreſſion qui appartient à l'INVENTION.

S'il eſt inconteſtable que la partie la plus noble de la peinture n'eſt pas celle qui flatte ſeulement la vue, mais celle qui ſatisfait l'eſprit & qui obtient le ſuffrage des perſonnes qui exerçent leurs facultés intellectuelles, Raphaël doit être regardé comme le plus grand de tous les peintres dont les ouvrages ſont venus juſqu'à nous. L'*invention* & la diſpoſition de ſes tableaux nous font appercevoir au premier coup-d'œil ce qu'il a voulu préſenter à l'eſprit de ceux qui devoient les voir. Voilà pourquoi ſes ouvrages tranquilles ou tumultueux, terribles ou agréables, gais ou mélancoliques, n'ont rien d'incohérent avec l'idée de leur ſujet; c'eſt en quoi conſiſte la véritable magie de l'art, par laquelle il émeut notre ame & prend ſur elle, ainſi que la poéſie & l'éloquence, un ſi grand empire.

D'ailleurs on voit diſtinctement dans toutes ſes figures un demi-chemin d'action; c'eſt-à-dire qu'on apperçoit ce qu'elles faiſoient avant leur mouvement actuel, & qu'on prévoit, pour ainſi dire, exactement ce qu'elles doivent faire enſuite: elles ne préſentent donc jamais un mouvement achevé, ce qui leur donne un tel degré de vie qu'elles ſemblent ſe mouvoir quand on les regarde avec attention: ſi l'on examine dans le tableau de *lo Spaſimo de Sicilia*, qui ſe trouve dans le Palais-Royal de Madrid, toutes les parties dont nous venons de parler, on reſtera convaincu que ſi Raphaël n'avoit pas toujours été ſi grand dans ſes productions, on pourroit dire que celle-ci eſt unique par ſa beauté admirable.

Le ſujet eſt pris de l'Ecriture-Sainte: Jéſus-Chriſt porte la croix au Calvaire, les ſaintes femmes fondent en larmes, & il leur dit, d'un ton prophétique, en leur prédiſant la prochaine ruine de Jéruſalem, de ne pas pleurer ſur lui, mais ſur leurs propres fils. Raphaël, pour faire mieux comprendre cette idée, fait appercevoir dans le lointain le calvaire, vers lequel on monte

Digitized by Google

par un chemin ſinueux, qui prend à la droite de la ville. Il a repréſenté le Sauveur au moment où, pour la première fois, il tombe à ce détour vers lequel un officier de juſtice le tire par la corde dont il le tient lié.

Comme Raphaël avoit à placer dans ce tableau la mère de celui qui étoit conduit au ſupplice & injuſtement maltraité, il lui a donné le caractère d'une mère infortunée & reſpectable, qui ſe voit réduite, pour obtenir à ſon fils quelque ſoulagement, d'implorer la pitié d'une infâme populace. Il a peint la Vierge à genoux, ne tournant pas les yeux vers ſon fils, à qui elle ne peut donner aucun ſecours; mais dans l'attitude d'une vraie ſuppliante, faiſant entendre au peuple que le Chriſt, tombé par terre, a beſoin de la compaſſion de celui qui le traite avec tant d'inhumanité. Raphaël a relevé cette humble expreſſion de la Vierge, en lui donnant un air de nobleſſe & de majeſté, & a fait ſentir la ſupériorité de la mère de Dieu en repréſentant autour d'elle Madeleine, les autres Maries & ſaint Jean, qui l'accompagnent & s'empreſſent de lui donner du ſecours en la ſoutenant ſous les bras.

Ces perſonnages paroiſſent tous plongés dans les plus triſtes reflexions ſur les ſouffrances du Sauveur, & principalement la Magdeleine qui ſemble lui parler. Saint Jean donne du ſecours à la Vierge: Jéſus-Chriſt eſt tombé, mais il ne fait paroître aucune foibleſſe ni aucun abattement, & il a, au contraire, l'air d'un juge, tel que l'Ecriture le repréſente. Son viſage, outre qu'il eſt dans ce tableau d'une beauté & d'une excellence, pour ainſi dire, inexprimables, ſemble animé d'un eſprit prophétique qui répond parfaitement au ſujet; car la perſonne repréſentée eſt toujours Dieu, quoique ſouffrant, & répond en même-temps au talent de Raphaël, qui jamais n'a donné de caractère bas à rien de ce qui étoit ſuſceptible de nobleſſe. L'attitude de toute la figure eſt belle, noble & animée. Le bras gauche, dont la main eſt très-belle, porte ſur une pierre, & eſt tout-à-fait étendu. Cependant les plis de la large manche font appercevoir un demi-chemin d'action; car ils ſemblent ſe tenir encore en l'air & n'avoir pas fini leur chûte, ſuivant la tendance que doit leur donner le poids ſpécifique de l'étoffe. De la main droite, le Chriſt tâche de ſaiſir la croix ſous laquelle il ſuccombe, & ſemble vouloir, en cherchant à la ſoulever lui-même, empêcher qu'on ne la lui ôte: idée ſublime, digne du grand génie de Raphaël qui, par ce mouvement ſimple, & qui ſemblera peut-être indifférent à bien des yeux, nous rappelle que le Sauveur du monde ſouffroit, parce que lui-même vouloit ſouffrir.

La variété de caractère qu'il a ſu donner aux officiers de juſtice n'eſt pas moins digne d'admiration, & fait remarquer que, même parmi les méchans, il eſt différens degrés de perverſité. La figure que l'on voit par le dos, & qui tire le Chriſt par la corde, ne paroît remplie que de la brutale impatience d'arriver avec la victime au lieu du ſupplice. L'autre perſonnage qui ſemble, en quelque ſorte, ſoutenir la croix, paroît ému d'une ſorte de compaſſion qui le porte à ſoulager le Sauveur. Près de lui eſt un ſoldat, qui, pouſſant la croix ſur l'épaule du Chriſt, exprime la plus grande iniquité; puiſqu'il cherche à accabler encore davantage celui qui ſuccombe déja ſous le fardeau. (1)

Tout ce qui vient d'être dit ſe rapporte à la partie de l'*invention*, & la manière dont Raphaël a diſpoſé ces idées après les avoir inventées ſe rapporte à la compoſition. (*Mengs, lettre à Don Antonio Ponz.*)

L'*invention* dans la peinture ne ſe borne pas à trouver le ſujet même qui ſouvent eſt ſuggéré par un poëte ou par un hiſtorien. Pour que le ſujet ſoit heureux, il faut qu'il puiſſe intéreſſer tout le monde, & que, pour cet effet, il repréſente quelqu'exemple d'une vertu magnanime dans l'action, ou d'une conſtance héroïque dans la ſouffrance. Il doit y avoir quelque choſe dans l'action & dans ſon objet qui intéreſſe généralement tous les hommes, & qui frappe vivement l'ame par quelque rapport ſympathique.

Il eſt bien vrai que, rigoureuſement parlant, il ne peut y avoir de ſujet qui ſoit d'un intérêt abſolument général. On en trouveroit même à peine qui puſſent faire une vive impreſſion ſur certains eſprits: mais il eſt des événemens & des caractères ſi univerſellement connus dans tous les pays où l'art de la peinture eſt cultivé, qu'on peut les regarder comme propres à notre objet. Tels ſont tous les grands événemens de l'hiſtoire grecque & romaine & même de la fable, que les études ordinaires de la jeuneſſe rendent familières à toutes les nations de l'Europe qui toutes s'y intéreſſent également. Et ces ſujets ont l'avantage de n'être ni trop communs, ni, en quelque ſorte, dégradés par un rapprochement marqué avec les mœurs habituelles d'aucun peuple. Tels ſont auſſi les ſujets que fournit l'Ecriture-Sainte, qui, à l'avantage d'être généralement connus, joignent celui d'inſpirer le reſpect par leurs rapports avec la religion que profeſſent les Européens.

(1) Comme on trouve à-peu-près les mêmes idées dans les tableaux de pluſieurs maîtres inférieurs qui ont traité ce ſujet, on prétendra peut être que l'*invention* de ce tableau n'eſt pas ſi merveilleuſe que Mengs ſe l'eſt perſuadé. Mais on peut ſentir qu'il n'étoit pas difficile à ces maîtres de répéter les idées de Raphaël, & que la gloire de ces idées eſt au premier qui les a conçues. Son tableau étoit connu par l'eſtampe d'Auguſtin Vénitien; & quoique cette eſtampe n'en exprime pas toute la beauté, elle en indique au moins l'intention. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

Comme il eſt utile que le ſujet ſoit généralement connu, il n'eſt pas moins néceſſaire qu'il ſoit rendu d'une manière diſtincte, ſimple & vraie, afin que l'attention du ſpectateur ne ſe trouve ni embarraſſée ni diviſée. Lorſqu'on entend faire le récit d'un évènement, on ſe forme auſſi-tôt dans l'eſprit une idée de l'action & de l'expreſſion des perſonnages dont il eſt queſtion. Le talent de repréſenter ce tableau idéal ſur la toile eſt ce qu'en peinture on appelle *invention*. Comme dans la conception de ces ſortes de peintures idéales qui forment l'*invention*, l'eſprit n'entre pas dans tous les détails minutieux des draperies, des acceſſoires & du local, de même le peintre, pour repréſenter cette *invention* par les moyens de ſon art, doit rendre tous ceux de ces acceſſoires qui ſont néceſſaires au ſujet, de manière qu'ils ne frappent pas plus les ſpectateurs, qu'ils n'ont frappé ſon imagination quand il a conçu le ſujet dans ſa penſée.

Je conviens qu'en entrant dans les circonſtances & les particularités d'un fait, on donne ſouvent un air de vérité au tableau, & que, par conſéquent, on en rend l'intérêt plus grand pour le ſpectateur. On ne peut donc pas rejetter tout-à-fait ces détails; mais ſi quelque partie de l'art demande de l'intelligence & de l'attention, c'eſt ſans doute la manière d'employer ces petits détails qui tiennent aux circonſtances du ſujet, & qui, ſuivant le choix & l'emploi bons ou mauvais qu'on en peut faire, deviennent néceſſaires à la vérité de l'hiſtoire, ou nuiſibles à la grandeur du ſujet que l'on traite.

Il reſte toujours vrai que l'erreur la plus ordinaire & la plus dangereuſe eſt de trop s'occuper des détails: ainſi je penſe que c'eſt au défaut dans lequel on tombe le plus ſouvent, qu'on doit porter le plus d'attention. L'idée générale eſt ce qui conſtitue la beauté réelle: tous les petits détails, quelque parfaits qu'ils puiſſent être dans leur eſpèce, doivent donc être ſacrifiés ſans regret aux grandes parties. L'artiſte qui a du talent ne ſongera pas quelles ſont les choſes qu'il peut employer ſans encourir la cenſure; il ne croira pas qu'il ſuffit à ſa juſtification de montrer qu'elles peuvent ſe trouver dans ſon ouvrage: mais il convaincra le ſpectateur qu'elles doivent néceſſairement s'y trouver, & qu'en les omettant, le tableau deviendroit imparfait & défectueux. Dans le portrait même, la grace, &, j'oſe le dire, la reſſemblance, conſiſtent plus à ſaiſir l'air général de la phyſionomie, qu'à imiter avec ſcrupule chaque linéament particulier.

Il faut, ſans doute, que les figures ſe trouvent placées ſur un plan, & ſouvent qu'elles ſoient drapées; il faut qu'il y ait un fond, des jours, des ombres; mais aucune de ces parties ne doit paroître avoir fixé l'attention de l'artiſte: il eſt même eſſentiel qu'elles ſoient ménagées de manière qu'elles n'attachent pas celle du ſpectateur (1). En faiſant l'analyſe d'un tableau, on connoît aſſez les difficultés que l'artiſte a dû vaincre, & l'art avec lequel il a diſpoſé le fond, les draperies & les maſſes de lumière; & l'on ſait que, de cette ſage entente, dépendent, en grande partie, la grace & l'effet de l'ouvrage: mais cet art eſt ſi bien caché, même à l'œil exercé, qu'on ne le remarque que par une attention particulière, & qu'aucune de ces parties ne fixe celle du ſpectateur, & ne reſte dans ſa mémoire à moins qu'il ne ſe ſoit propoſé de faire de l'ouvrage une analyſe détaillée.

Le grand but de l'art eſt de frapper l'imagination. Il faut, par conſéquent, que le peintre ne faſſe aucune parade des moyens qu'il met en œuvre pour y parvenir, & que le ſpectateur en éprouve ſeulement le réſultat. L'artiſte ordinaire veut que l'on connoiſſe toutes les peines qu'il s'eſt données, & prend autant de ſoin à faire valoir les parties ſubordonnées de ſon travail, que l'artiſte doué d'un grand génie en met à les cacher. Dans les ouvrages médiocres, tout annonce l'art & la prétention; ce qui fait que les ſpectateurs les quittent la bouche pleine d'éloges & l'eſprit vuide d'idées.

Il ne ſuffit pas que, dans l'*invention*, l'artiſte ſache maîtriſer & tenir à leur juſte degré toutes les parties inférieures de ſon ſujet; il faut qu'il ait encore le talent de s'écarter quelquefois de la vérité hiſtorique, s'il veut donner de la grandioſité à ſon travail.

On peut voir, par les cartons de Raphaël, ce que le grand ſtyle exige de l'artiſte pour concevoir & exécuter ſes ſujets d'une manière poétique, en ne ſe bornant pas avec une ſcrupuleuſe exactitude à la vérité. Dans tous les tableaux où cet admirable maître a repréſenté des apôtres, il leur a donné toute la grandioſité, toute la nobleſſe que comporte la nature humaine (2): cependant l'Ecriture nous apprend qu'ils n'avoient point cet air reſpectable, & ſaint Paul dit lui-même qu'il avoit l'air commun. Alexandre, on le ſait, étoit petit; cependant le peintre n'eſt pas obligé de le repréſenter ainſi. Agéſilas étoit de moyenne ſtature, & de plus fort eſtropié & de mauvaiſe mine; mais on n'eſt

(1) C'eſt-à-dire qu'il faut que le ſpectateur croie que tout cela eſt comme il doit être abſolument, & comme il étoit dans la ſcène véritable, ſans que ſon attention ſoit détournée par aucune idée des recherches de l'art.

(2) Il me ſemble qu'en comparant les ouvrages de Raphaël entre eux, on ne trouvera pas qu'il ait donné aux apôtres toute la nobleſſe que comporte la nature humaine, mais ſeulement toute celle qui peut ſe rencontrer dans des hommes du peuple. Je crois qu'il avoit dans la penſée un autre genre de nobleſſe à donner aux héros. (*Note du Rédacteur.*)

pas

pas tenu de le faire paroître avec tous ces défauts dans un ouvrage dont il eſt le héros principal. Je donne, ſuivant l'uſage, à cette partie de l'art le nom d'hiſtorique, quoiqu'il faille plutôt lui donner celui de poëtique, comme elle l'eſt en effet; car ce n'eſt pas là dénaturer un fait, mais ſeulement prendre une liberté poëtique. Le peintre doit ſuppléer aux défauts de ſon art. Il ne peut pas dire, comme un hiſtorien, que ſon ſaint avoit mauvaiſe mine, mais qu'il avoit de grandes vertus; que ſon héros étoit boiteux, mais qu'il étoit un grand homme : ce n'eſt que par la grandeur extérieure qu'il peut repréſenter la grandeur morale (1)

C'eſt par le moyen des couleurs que le tableau produit ſon premier effet; & c'eſt d'après cet effet que le ſpectateur qui ſe promene dans une galerie s'arrête ou continue ſa marche; pour que le tableau frappe, au premier coup-d'œil, le ſpectateur par ſon enſemble, on doit éviter avec ſoin tous les petits accidens de lumière & la trop grande variété des teintes: il faut répandre ſur tout l'ouvrage une certaine tranquillité, une certaine ſimplicité; & c'eſt à quoi le coloris uniforme & large contribuera beaucoup.

Le ſoin que le peintre d'hiſtoire doit mettre à éviter les détails des couleurs, il faut auſſi qu'il le porte à ne point dégtader ſes conceptions en mettant dans ſes draperies une variété affectée d'etoffes & de deſſins; car cette bizarrerie tient du ſtyle meſquin. Raphaël eſt encore le plus grand maître dans cette partie.

La multiplicité des figures eſt encore un vice dans ce genre. Il eſt impoſſible qu'un tableau compoſé d'un trop grand nombre de parties, produiſe l'effet d'un ſeul tout parfait, & cet effet eſt néceſſaire à la grandioſité. Quoiqu'il ſoit vrai, en géométrie, que pluſieurs petites choſes forment un grand tout, cela n'a pas lieu en fait de goût. Le ſublime remplit tout-d'un-coup l'imagination d'une grande idée; ce n'eſt qu'un ſeul élan de l'eſprit. (*M.* REYNOLDS, *quatrième diſcours.*)

J O

JOUR, (ſubſt. maſc.). Ce mot, dans l'art de peinture, eſt ſynonyme de lumière, & s'emploie plus ordinairement au pluriel qu'au ſingulier.

On dit, *les* jours *ſont diſpoſés avec intelligence dans ce tableau. Il faut, pour parvenir à l'harmonie, que différens* jours *ne diſputent pas avec la lumière principale.*

On voit, par ces exemples, que dans l'art de peindre, le mot *jour* eſt le même que le mot *lumière*, & l'un & l'autre de ces termes a principalement rapport à ce qu'on nomme *clair-obſcur.*

On dit encore dans un ſens relatif à l'art, *choiſir un* jour *favorable pour peindre; un* jour *favorable au modèle d'après lequel on peint; enfin un* jour *favorable au tableau qu'on expoſe aux yeux.*

Il s'agit, dans ces différens ſens, d'une lumière naturelle ou artificielle qui éclaire avantageuſement pour l'artiſte, ou pour le ſpectateur, l'ouvrage qu'on deſſine ou qu'on peint, ou celui qu'on expoſe aux regards.

Le choix des *jours* eſt important. Les artiſtes connoiſſent combien un *jour* favorable eſt avantageux à leurs travaux & à l'effet de leurs ouvrages.

Le *jour* que l'on tire du midi a des propriétés qui le diſtinguent infiniment du *jour* que donne l'aſpect du nord. Celui-ci, plus égal ſans doute, n'eſt pas expoſé aux variétés, quelquefois incommodes pour le travail de l'artiſte, que produit le ſoleil; mais il eſt triſte & ne prête pas aux couleurs des corps & aux reflets, ces tons *brillans* & *chauds* qui donnent du charme à la peinture.

Quant au *jour* favorable ou défavorable aux ouvrages qu'on expoſe aux yeux des ſpectateurs, les *jours* qui viennent en face des tableaux gênent ceux qui les regardent, & ne ſont pas avantageux aux ouvrages peints à l'huile. Il eſt difficile de trouver un point de vue qui faſſe diſparoître le luiſant que portent aux yeux la couleur & le vernis. Un ſeul *jour* qui éclaire de côté, en gliſſant ſur les tableaux qu'on regarde, eſt celui qu'on doit préférer; mais lorſqu'on conſtruit un lieu deſtiné à expoſer des tableaux qu'on veut préſenter dans le *jour* le plus favorable, on remplit ſon but auſſi parfaitement qu'il eſt poſſible en faiſant deſcendre la lumière par le plafond ou par les parties ſupérieures.

L'avantage pour les ouvrages de peinture ainſi éclairés eſt ſi grand, que, s'il étoit généralement connu, on regarderoit cet objet comme le plus eſſentiel dans la diſpoſition d'une galerie ou des cabinets deſtinés à faire jouir de tous les charmes que peut offrir la peinture.

(1) Entre les célèbres perſonnages de l'antiquité, il en eſt un à qui l'artiſte ne pourroit donner la beauté; c'eſt Socrate. Son portrait eſt tellement connu, que le ſpectateur ne pourroit ſe prêter à l'illuſion, ſi l'on haſardoit de lui préſenter ce philoſophe ſous des traits majeſtueux Quoiqu'il ne nous reſte pas de portraits antiques d'Eſope, l'idée, peut-être fauſſe, de ſa difformité eſt devenue ſi générale, qu'elle doit former ſon caractère extérieur dans un ouvrage de l'art. (*Note du Rédacteur.*)

En effet, l'avantage qu'ont les tableaux offerts dans un *jour* favorable eſt ſemblable à celui que reçoit un poëme bien lu, ou un drame bien repréſenté.

Pour revenir à l'artiſte occupé de ſes travaux, il doit étudier ce que produit ſur ſon modèle un *jour* plus bas ou plus élevé, plus étendu ou plus reſſerré. Toutes ces circonſtances offrent des différences dans les effets, & même, à quelques égards, dans le caractère des objets, ainſi que dans leur couleur. Un *jour* ſerré & tombant de haut rend les phyſionomies farouches & triſtes, les ombres tranchantes, & diminue l'harmonie que produiſent les reflets; mais il offre des effets qui paroiſſent piquans. Je penſe que cette illuſion eſt dangereuſe. Elle conduit à l'obſcurité trop grande des ombres, & à rendre le paſſage des lumières aux ombres trop bruſque.

Il faut obſerver, à l'égard de cette diſpoſition, que les ombres noirciſſent le plus ordinairement par l'effet du temps : ainſi les tableaux faits d'après les modèles éclairés, comme je viens de le dire, contractent de plus en plus, en vieilliſſant, un défaut d'harmonie, & font connoître le vice de la méthode que le peintre a ſuivie. Au reſte, la difficulté la plus grande qui ſe rencontre pour les peintres d'hiſtoire, c'eſt la différence toujours infiniment grande entre un *jour* renfermé, qui eſt celui dont ils éclairent ordinairement leur modèle, & le *jour* qu'ils ont à imiter dans tous les ſujets dont l'action ſe paſſe en plein air, & doit même quelquefois être éclairée de la lumière du ſoleil.

Le ſouvenir des effets qu'on a obſervés avec attention, eſt la reſſource des artiſtes : reſſource ſouvent incomplette, mais preſque la ſeule que puiſſent avoir les peintres, puiſque, dans notre climat, on ne peut que bien rarement peindre en plein air, & qu'il eſt plus difficile encore d'y placer le modèle.

Cette obſervation, ſur laquelle les auteurs qui ont traité de la peinture inſiſtent peu, ou qu'ils paſſent ſous ſilence, touche cependant un point très-important; car, la différence qui ſe trouve à cet égard entre l'imitation & la nature, eſt une des raiſons phyſiques qui s'oppoſent, ſans qu'on s'en rende compte, à l'illuſion que cherche à produire la peinture.

Il n'exiſte peut-être pas un tableau repréſentant un ſujet dont l'action ſe paſſe en plein air, qui, peint dans l'attelier, ait la vérité générale de couleur & d'effet qu'offriroit la nature en ſemblable circonſtance.

Il ſeroit important, ſans doute, pour atteindre à la vérité de la couleur, & pour bien connoître l'harmonie, de pouvoir peindre, quelquefois au moins, d'après des modèles éclairés en plein air par la lumière générale, & même par le ſoleil, comme quelques artiſtes ont peint le payſage & quelques objets inanimés.

Le peintre, dans ces ſortes d'études, s'enrichiroit d'une infinité d'effets, de tons, de rejaillilſemens de lumières, & de reflets que ne peut offrir l'intérieur d'un attelier où la lumière ne pénètre que par un ſeul endroit, & qu'on haſarde rarement d'après le ſecours toujours trop incertain de la mémoire. On prétend que Rubens a pratiqué quelquefois ce genre d'étude difficile; au moins peut-on croire qu'il a obſervé & qu'il a bien retenu les effets que produit une lumière libre & brillante ſur les corps.

Le diapaſon de cet artiſte (ſi l'on peut ſe ſervir, en parlant de la peinture, de ce terme de muſique) eſt monté ſur un ton ſi éclatant, qu'on peut croire que ſes obſervations, ou les études dont je viens de parler, y ont contribué.

Le ton général de notre école, accordé ſur une lumière intérieure, provenant d'un ciel ſouvent gris, & chargé de vapeurs humides, décèle l'uſage qu'ont nos artiſtes de travailler toujours dans des atteliers éclairés d'un *jour* intérieur & reſtreint à ſon paſſage.

Je ne penſe pas cependant que cette cauſe ſoit la ſeule qui contribue au reproche qu'on fait à la plupart des peintres francois relativement à la couleur. Rien n'eſt encore ſi incertain que la cauſe qui rend quelques-unes des écoles célèbres plus diſtinguées par le mérite de la couleur que les autres.

Je dois en venir, enfin, à ce qu'on entend par les *jours* d'un tableau; mais ce que je dirai aux mots *lumière* (1) & *accord*, étant commun à ces différens termes, je me contente de raſſembler, en forme de maximes, quelques obſervations qui peuvent être regardées comme importantes ſur ce ſujet pour ceux qui pratiquent la peinture.

Artiſtes, on eſt bien tenté de ramener ici, un inſtant au moins, le mot *jour* à ſon acception la plus uſitée, pour vous rappeller ce précepte qu'Apelles réduiſoit en pratique : Ne paſſez pas, s'il eſt poſſible, un ſeul jour ſans deſſiner ou ſans peindre d'après la nature, ou tout au moins d'après de bons originaux.

Pour revenir au ſens dont il eſt queſtion dans cet article, ſongez que les *jours* que vous devez diſtribuer ſur votre compoſition, ſont abſolument décidés lorſque vous en avez fixé le foyer, & qu'ils peuvent être, d'après ce point donné, ſoumis à une ſcience exacte & poſitive;

(1) L'article LUMIERE ne s'eſt pas trouvé dans les papiers de M. Watelet.

Digitized by Google

ſouvenez-vous que les lois de la perſpective, qui eſt cette ſcience, ſont l'interprétation des lois de la nature (1). Si vous croyez pouvoir vous paſſer de recourir aux opérations que preſcrit cette ſcience, on peut vous traduire à ſon tribunal & vous y juger.

Les *jours* de votre tableau ne ſont donc pas arbitraires. Dès que vous en avez fixé le foyer, le premier que vous répandez determine eſſentiellement tous les autres.

Répétez-vous ſouvent, en prenant votre palette, qu'elle ne contient aucune couleur qui ſoit lumineuſe par elle-même.

Le blanc n'eſt pas plus le *jour* ou la lumière, que le noir n'eſt la nuit ou l'ombre.

Le *jour* eſt une expanſion continue de la lumière; l'ombre en eſt une privation partielle.

Mais le blanc n'eſt que du blanc, avec le ſecours duquel, à la vérité, vous pouvez modifier chaque couleur; & le noir n'eſt que du noir, dont l'emploi eſt dangereux.

Ces deux couleurs ne deviennent que trop aiſément & trop ſouvent des taches dans un tableau. (*Article de M.* WATELET.)

Parties du JOUR. Le peintre, en colorant, devroit ne ſe diſpenſer jamais de fixer dans ſon imagination l'inſtant du jour où ſe paſſe l'action qu'il repréſente. Ses études, ſes obſervations ont dû lui faire diſtinguer les différences qui caractériſent la lumière, & par conſéquent les couleurs dans les principaux momens de la journée, & dans les différentes ſaiſons. S'il n'a pas fait ces obſervations très-eſſentielles, ou il ne fera aucune diſtinction entre les divers accidens que la lumière éprouve dans les différentes parties du jour, & alors il ne s'occupera qu'à régler les effets des lumières & des ombres d'après un ou deux points donnés; ou bien il adoptera ſeulement une diſtinction vague de la lumière du matin & de celle du ſoir. Dans la première ſuppoſition, les effets qu'il établira pourront être très-juſtes; mais la couleur des lumières & des ombres étant pour lui toujours la même, on croira, dans tous ſes tableaux, voir toujours le même tableau. Dans la ſeconde ſuppoſition, il aura deux manières au lieu d'une, & c'eſt encore s'éloigner trop peu de la monotonie dans un art qui a de ſi grandes reſſources pour l'éviter. Les deux défauts que nous venons d'indiquer tiennent un rang conſidérable entre les cauſes qui la produiſent.

Dans les ſujets aëriens, & qui ſe paſſent dans la campagne, le peintre a encore, pour la variété de la couleur, une grande reſſource dans l'obſervation des différentes ſaiſons. Chacune d'elles porte un caractère de couleur bien marqué, indépendamment des accidens qu'elles occaſionnent dans les êtres inſenſibles, des différentes occupations qu'elles impoſent aux êtres vivans, des différens vêtemens qu'elles obligent les hommes d'adopter. (*Article de M.* WATELET.)

(1) L'obſervation de ces loix n'eſt pas toujours rigoureuſe, puiſque le peintre a la liberté d'introduire des lumières & des ombres accidentelles, dont la cauſe, qui doit toujours être vraiſemblable, peut être ſuppoſée hors du tableau. D'ailleurs, comme les loix du deſſin, au moins dans le grand ſtyle, lui ordonnent de négliger les petites formes, qu'on appelle les *pauvretés* du modèle, celles du clair-obſcur, ou plutôt de l'harmonie, lui preſcrivent d'éteindre de petites lumières qu'offre la nature, mais qui détruiroient l'accord de ſon ouvrage & le feroient *papilloter*. (*Note du Rédacteur.*)

JU

JUGEMENT, (ſubſt. maſc.) On entend, par ce mot, une déciſion portée ſur un objet. » Le *jugement*, à-peu-près général, des artiſtes » & des connoiſſeurs qui ont vu le tableau de » la transfiguration, doit perſuader à ceux qui » n'ont pu le voir, que c'eſt le chef-d'œuvre » de Raphaël. » Voyez ſur ce mot, pris dans cette acception, les articles AMATEUR, CONNOISSANCE, CRITIQUE.

On entend auſſi, par ce mot, la faculté de juger les convenances d'un objet même avant qu'il exiſte. C'eſt une qualité bien eſſentielle aux artiſtes & à ceux qui les emploient.

L'artiſte a déjà trouvé le ſujet qu'il doit traiter. C'eſt au *jugement* à lui faire connoître quelles figures il doit y faire entrer, quelles ſont les figures qu'il pourroit y admettre, & qu'il fera cependant mieux de rejetter; dans quelle diſpoſition il doit les ordonner pour qu'elles contribuent, auſſi puiſſamment qu'il eſt poſſible, à l'effet que doit produire ce ſujet, ou, ce qui eſt la même choſe, à ſon expreſſion générale. Aucune de ces choſes n'exiſte encore que dans le *jugement* de l'artiſte; car s'il les avoit placées ſur le papier ou ſur la toile avant de les juger, il les y auroit portées par un ſimple mouvement de ſa main, & ſans aucune participation de ſon *jugement*. Manière abſurde d'opérer & qui cependant n'eſt pas fort rare.

C'eſt auſſi d'avance que le *jugement* doit régler le ſite, les acceſſoires, le choix de la lumière, la couleur générale.

Cette qualité de l'eſprit eſt néceſſaire à ceux qui emploient les artiſtes, pour ne pas contrarier les convenances du lieu, des circonſtances, de l'emplacement, &c.

Mais comme le *jugement* ſuppoſe des idées ſur leſquelles il opère, & que les idées de l'art en ſuppoſent des connoiſſances étendues & préciſes, qui appartiennent ſpécialement aux artiſtes, le meilleur uſage que pourra faire de

Digitized by Google

ſon *jugement*, celui qui les emploie, ſera de leur dire : *Voici la place, jugez & opérez.* Mais cela ſuppoſe qu'il aura eu d'abord le *jugement* de choiſir de bons artiſtes.

On a vu des artiſtes d'un grand talent qui n'avoient pas un *jugement* très-ſain des convenances; c'eſt un reproche qu'on a fait même Mich el-Ange : ſon impétuoſité, que les Italiens appellent *furie*, s'oppoſoit aux qualités qui ſuppoſent une ame tranquille; mais ce n'étoit pas une raiſon pour que ceux qui l'employoient duſſent le ſoumettre à leur *jugement*; car alors il n'auroit plus été lui-même, & ſe ſeroit montré inférieur à lui-même. Quand on veut employer un artiſte & jouir de ſes talens, il faut ſe déterminer à lui permettre ſes défauts, car il doit être lui. Vous ne ferez point entrer du feu dans l'ame de celui qui ſe diſtingue par une ſageſſe un peu froide : vous ne ſoumettrez pas à la raiſon paiſible celui qui ne peut agir qu'enflammé par l'enthouſiaſme. Si vous gênez l'artiſte que vous avez choiſi, il ne ſera plus celui dont vous aurez fait choix. (*Article de M.* LEXEQUE.)

LAMBRIS, (ſubſt. maſc.). Dans le ſtyle noble, dans le langage de la poéſie, ce mot ſe prend pour la partie d'un appartement qui eſt au-deſſus de la tête, & que les Romains appelloient *lacunar*. Mais dans le langage de l'architecture & de la maçonnerie, on appelle *lambris* tout revêtement d'une muraille intérieure, en marbre, en plâtre ou en menuiſerie. Ce mot n'appartient aux arts que nous traitons, que parce qu'on orne quelquefois les *lambris* de peintures & de bas-reliefs.

LANGAGE *de l'art*. La facilité de deſſiner tous les objets que préſente la nature, jointe à une certaine habileté à employer les couleurs, & à la connoiſſance des règles les plus ſimples & les plus générales de la compoſition; tel eſt le premier degré de talent dans la peinture. Il peut être comparé aux principes de la grammaire en littérature; c'eſt-à-dire qu'on peut le regarder comme une préparation à quelque genre de l'art auquel l'élève veuille s'appliquer dans la ſuite. C'eſt avec raiſon qu'on regarde le talent de deſſiner, de compoſer, & d'employer les couleurs, comme le *langage de l'art*. L'artiſte, parvenu à s'exprimer avec quelqu'exactitude, doit s'appliquer à trouver des ſujets propres à l'expreſſion; il doit chercher ſur-tout à ſe former des idées, pour les combiner & les varier ſuivant la convenance des ſujets dont il pourra s'occuper dans la ſuite.

L'Ecole de Veniſe s'eſt principalement appliquée à toutes les parties de l'art qui captivent les yeux & les ſens; on peut même dire qu'elle les a portées au plus haut degré de perfection; mais les moyens qu'elle employe, & qui tous appartiennent à la partie méchanique de l'art, ſont ce que l'on appelle le *langage du peintre*. Il faut convenir que c'eſt une bien pauvre éloquence, que celle qui nous prouve ſeulement que l'orateur eſt doué de l'uſage de la parole. Les mots, & même les plus beaux tours de phraſe & les plus brillantes figures du *langage*, doivent être employés comme les moyens, & non comme le but de la faculté de parler. Le *langage* eſt l'inſtrument; la conviction en eſt l'effet.

Le *langage* du peintre ne peut, ſans doute, être refuſé aux peintres vénitiens; mais en cela même, ils ont montré plus d'abondance que de choix, & plus de luxe que de jugement. Si l'on conſidère le peu d'intérêt des ſujets qu'ils ont inventés, ou du moins la manière peu intéreſſante dont ils les ont rendus; ſi l'on réfléchit ſur leur manière bizarre de compoſer, & ſur leurs contraſtes brillans & affectés, tant dans les figures que dans le clair-obſcur; ſi l'on penſe à la richeſſe affectée de leurs draperies, & à l'effet meſquin qui réſulte de la variété recherchée de leurs étoffes; ſi à cela on joint leur négligence totale à donner de l'expreſſion aux figures; & ſi enſuite on penſe aux idées élevées & au ſavoir de Michel-Ange, ou à la noble ſimplicité de Raphaël, on verra qu'il ne peut ſubſiſter aucune comparaiſon entre ces maîtres. Si, dans le coloris même, on oppoſe la tranquillité & la chaſteté du pinceau Bolonais, au tumulte & au fracas qui rempliſſent tous les tableaux de l'Ecole vénitienne, ſans la moindre tentative d'intéreſſer l'eſprit & le cœur, le talent ſi vanté de cette Ecole ne paroîtra plus qu'un vain effort, ou, comme dit Shakeſpeare, » uno fable, contée par un fou, pleine de ré» dondances & de grands mots, mais qui au » fond ne ſignifie rien. «

C'eſt M. Reynolds qui vient de parler dans tout cet article. Sans doute bien des amateurs, & même des artiſtes, ſeront bleſſés de le voir réduire Paul Véronèſe & le Tintoret, (car il excepte le Titien) au ſimple talent de parler le *langage de l'art*; mais, qu'on obſerve que s'il rabaiſſe quelques artiſtes célèbres, c'eſt pour élever l'art lui-même qu'il fait conſiſter dans les grandes conceptions de l'eſprit. Eh! quel eſt donc le mérite de cet art, puiſque l'on peut s'élever juſtement à la célébrité avec le ſeul talent d'en bien parler la langue?

Ce que M. Reynolds obſerve dans la carrière des arts, on peut l'obſerver de même dans celle des lettres. Les écrivains, qui, ſans une vaine affectation de la pompe du ſtyle, nous inſtruiſent & nous impoſent l'admiration par la hauteur de leurs penſées, peuvent être regardés comme les Raphaël de la littérature: mais les auteurs, qui, ſans une grande richeſſe d'idées, nous plaiſent par l'éclat de leur ſtyle, en ſont les Tintoret & les Paul Véronèſe. (*Article extrait du Diſcours de M.* REYNOLDS.)

LARGE, (adj.). L'uſage ordinaire de ce mot indique une dimenſion. Le ſubſtantif eſt *largeur*. *Large*, dans le langage de l'art, n'a point de ſubſtantif. L'idée qu'il préſente aux artiſtes n'a qu'un rapport vague avec la dimen-

ſion (1). Il ſignifie, ſoit dans la compoſition, ſoit dans le deſſin, ſoit enfin dans la manière, un certain caractère qui tient au *grand*, & qui déſigne ſur-tout le contraire de la *maigreur* & de la ſéchereſſe.

Ces ſortes de ſens detournés que les arts donnent à pluſieurs mots qu'ils adoptent dans leur langage, ſemblent des bizarreries, & ces ſignifications, ſouvent extrêmement figurées, ajoutent des difficultés conſidérables à l'intelligence des langues pour les étrangers. Elles en offrent même à ceux qui n'ont point de notions des arts, & en prépatent d'inſurmontables peut-être à ceux qui, lorſque les langues où elles ſont employées ſeront au nombre des langues mortes, voudront en interpréter les ouvrages.

Mais il ne faut pas cependant regarder ces ſingularités comme des objets de caprice.

Le mot *large*, doit vraiſemblablement le ſens qu'il a dans le langage de l'art à un ſentiment intérieur, à un ſecret rapprochement d'idées. Une compoſition ſimple, ſemble mettre le regard & l'eſprit à leur aiſe, comme l'eſt un voyageur dans une voie ſpacieuſe. L'artiſte a étendu ces applications métaphoriques des ſenſations juſqu'à certains détails de ſon art. Il a dit des maſſes *larges*, pour ſignifier des objets grouppés ou réunis par la lumière & les effets du clair-obſcur, ſans que leur diſpoſition produiſe aucun embarras dans la compoſition. Enfin, le deſſinateur même a voulu déſigner dans ſon trait, dans ſa touche, ce qui en donne une facile intelligence, & qui ne peut être en lui que le fruit d'une connoiſſance ſûre & profonde des objets qu'il a tracés. Il en eſt réſulté comme principe, qu'il faut que le trait & les contours d'une figure ſoient *larges*, & même à certains égards matériellement *larges*, & que la touche le ſoit auſſi, pour que ſon intention ſoit indiquée, ſans maigreur & ſans ſéchereſſe; défaut dont l'effet eſt de retrécir les lignes & les expreſſions du ſentiment déſignées par la touche.

Le *large*, relativement aux arts libéraux, tient, comme on le voit, d'aſſez près au *grand*, & l'on peut dire que c'eſt la manière d'Homère, comme c'eſt le ſtyle du Corrège. Le *grand*, eſt leur caractère; le *large*, eſt, pour ainſi dire, leur moyen. Ils ont une certaine ſimplicité dans les plans, qui met à l'aiſe le lecteur, une diſtribution qui ſe comprend aiſément, & qui fait que l'eſprit ou les regards (pour ſuivre la figure dont il eſt queſtion), marchent à leur aiſe dans les routes qui leur ſont tracées.

Au reſte, on doit penſer que les artiſtes, dont ces ſortes de mots figurés ſont le langage, les compoſent, ou en font une application plus juſte que ne peuvent jamais le faire ceux qui n'ont qu'une théorie légère des arts. Les hommes qui pratiquent un des beaux arts, ont pour l'ordinaire bien plus de facilité à comprendre avec juſteſſe les mots du langage figuré d'un autre art, que ceux qui ne s'occupent d'aucun.

Aſpirer à les faire comprendre avec exactitude, ſeroit un projet vain. Heureux, ſi dans le projet de donner plus d'ordre & de clarté aux idées du plus grand nombre, on parvient dans cet ouvrage à mettre ſur la voie, & à déſigner au moins ce qu'on ne peut expliquer avec une égale clarté à tout le monde!

Pour vous, artiſtes qui créerlez ces mots figurés & ſignificatifs, s'ils n'exiſtoient pas, & par conſéquent qui les comprenez parfaitement, remerciez le deſtin qui préſide à votre talent, s'il vous a donné pour maître un artiſte dont la manière ſoit *large*, ou ſi l'on vous a fait commencer vos premiers traits d'après des originaux qui aient ce caractère.

Iſolés dans quelque province, & entraînés par un goût & un penchant naturel vers le deſſin & la peinture, vous auriez pu n'avoir pour guides que de mauvais deſſins ou des eſtampes. Il auroit été bien difficile que vous n'euſſiez pas contracté, par cette route, une maigreur & une ſéchereſſe que vous auriez conſervées, & qui ſe ſeroient converties en habitude.

Deſſinez donc *large*, pour parler le langage de l'art, & vous peindrez enſuite de même.

Il ne faut pas cependant que le zèle que vous mettrez à ſuivre cette manière, vous conduiſe juſqu'à l'exagération où elle peut tomber. Il ne faut pas, pour affecter une manière *large*, négliger les détails importans, ou devenir lourds.

Dans chaque partie de votre art & de tous les arts, où l'imagination a part, il y a deux écueils à éviter, & la perfection eſt toujours voiſine de l'imperfection. On ne peut vous exciter à vous élever à l'une des perfections, ſans être obligé de vous avertir que plus vous en atteindrez le dernier degré, plus vous vous rapprocherez du défaut qui la circonſcrit. Nos verrus mêmes ont ce danger à craindre. Mais quand vous ne ſeriez pas aſſez bons navigateurs pour être ſûrs de tenir un juſte milieu, ou d'approcher le plus près poſſible des écueils ſans les toucher, portez toujours vos efforts plutôt vers les défauts qui touchent aux grandes qualités, que vers ceux qui avoiſinent les qualités inférieures.

Il vaudra mieux pour vos ouvrages & pour votre réputation que vous paſſiez un peu les bornes que doit s'impoſer le *large* dans la manière, que de tomber dans le *maigre*. Soyez plutôt trop grand que trop petit, trop ſimple que trop recherché. Ayez plutôt, enfin, une trop grande

(1) M. Watelet me paroît e tromper ici. Les maſſes *larges*, le pinceau *large*, le crayon *large*, les touches *larges*, ont réellement une largeur de dimenſion qui les diſtingue des petites maſſes, du pinceau meſquin, de la touche ſèche, qui n'ont phyſiquement qu'une dimenſion étroite. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

idée de votre art, & de chacune de ſes parties, que de les concevoir au-deſſous de ce qu'il eſt en effet, & de ce qu'elles doivent être. (*Article de M.* WATELET.)

LARGE. Peindre d'un pinceau *large*, peindre *largement*, eſt le contraire de peindre d'un pinceau maigre & meſquin. La manière *large* a l'agrément de la facilité; elle eſt même fondée ſur la vérité, car la nature frappe bien plus nos regards, par ſes effets *larges*, que par ſes petits détails. Le grand Maître peint *largement*, parce qu'il voit en grand la nature, parce qu'il l'obſerve en maſſe, & n'eſt pas obligé de la tâtonner dans ſes petites parties. Quand on voit grandement les formes & les effets, on produit un ouvrage qui eſt *largement fait*.

Les cheveux ſont d'une fineſſe qui échappe preſque à la vue; mais leur enſemble forme de *larges* maſſes, & l'artiſte les traite *largement*.

On doit draper par *larges* plis, principalement ſur les grandes formes. Une foule de plis étroits en détruiroit l'unité, & auroit le déſavantage d'offrir des multitudes de petites lumières & de petites ombres qui fatigueroient la vue. Quand on eſt cependant obligé de faire des petits plis, on a ſoin de les diſtribuer par maſſes ou ſuites: la lumière domine dans les unes de ces maſſes, & l'ombre dans les autres.

L'ouvrage entier doit être diſtribué par *larges* maſſes de clair & de brun: c'eſt par ce procédé ſeulement qu'il produit de l'effet, & qu'il appelle le ſpectateur, qui de loin ne voit que les maſſes. S'il étoit compoſé de petites parties d'ombres & de lumières, il n'offriroit de loin que des taches, & ſeroit mépriſé ſans avoir été même ſoumis à l'examen.

L'effet *large* eſt le réſultat de ces grandes maſſes.

On deſſine *largement*, comme on peint *largement*. D'abord en ne ſe ſervant point d'un crayon aigu, mais d'un crayon émouſſé qui forme des hachures nourries; enſuite, en établiſſant *largement* les maſſes d'ombre & de lumières, & mettant ſur les dernières peu de travaux.

Quand la *largeur* du deſſin eſt relative au trait, il faut entendre, par cette expreſſion, que l'artiſte établit de grandes formes, & ne s'arrête point aux formes meſquines de la nature. On dit cependant auſſi qu'un trait eſt *large* & moëlleux, pour faire entendre qu'il n'eſt pas tracé d'un crayon maigre.

Quelquefois les artiſtes convertiſſent l'adjectif *large* en ſubſtantif. Ils diſent, il y a du *large* dans ce tableau. (*Article de M.* LEVESQUE.)

LAVER, (verbe act.) LAVIS, (ſubſt. maſc.) *laver* un deſſin, deſſiner au *lavis*, c'eſt deſſiner au pinceau avec une ſubſtance colorante, telle que le biſtre ou l'encre de la Chine, délayée à l'eau. Ce procédé appartient à la pratique de l'art.

L É

LÉCHÉ, (adj. ſouvent pris ſubſtantivement). On appelle *léché* l'excès du fini. L'artiſte qui ne ſait pas quitter ſon ouvrage à propos, ſemble, en quelque ſorte, s'amuſer à le *lécher*. L'emploi de ce mot, dépend fort ſouvent du goût particulier de celui qui le profère; ainſi, l'un appellera *léché*, ce qui ſera pour l'autre un *fini précieux*. Celui qui aime la grande vivacité d'exécution, ne manquera pas d'appeller *léché* un ouvrage patiemment terminé. Les peintres vénitiens reprocheront le *léché* aux peintres hollandois, & ceux-ci le *heurté* aux peintres vénitiens. Le *léché*, plus ou moins vicieux, ſera toujours oppoſé au grand goût, à la grandeur du faire, au pinceau large, à la liberté, la facilité, la vivacité de l'exécution. Il eſt toujours condamnable dans de grands ouvrages, & ſi, dans les petits tableaux, il uſurpe quelquefois le droit de plaire, il n'échauffera du moins jamais le ſpectateur, & parlera toujours foiblement à ſon ame.

On peut faire un grand reproche au peintre qui aime le *léché*; c'eſt de préférer le métier de ſon art à l'art lui même. Le véritable artiſte eſt capable de ſoins; le peintre qui donne dans le *léché*, eſt toujours petit & minutieux: on peut même obſerver que plus il s'applique à finir ſes ouvrages avec amour, & plus il s'éloigne de l'effet général de la nature, qui, nous étonnant par ſa grandeur, ne permet pas à notre attention de ſe fixer ſur ſes détails.

» Une manière de finir, qu'on peut hardiment » condamner, dit M. Reynolds, parce qu'elle » nuit au but même qu'elle ſe propoſe, c'eſt » lorſque l'artiſte, pour éviter la dureté qui » réſulte de ce que la ligne extérieure tranche » trop ſur le fond, adoucit & éteint ſes couleurs » à l'excès. Voilà ce que les ignorans appellent » finir précieuſement, & qui ne ſert qu'à » détruire la vivacité des couleurs, & le vé- » ritable effet de l'imitation, qui conſiſte à » conſerver le tranchant & la vagueſſe des » contours, au même degré qu'on le remarque » dans la nature. Cet extrême adouciſſement, » au lieu de produire l'effet de la morbideſſe, » donne aux corps un air d'ivoire, ou de telle » autre ſubſtance bien polie.

» Les portraits de Corneille Johnſon paroiſ- » ſent avoir ce défaut; de ſorte qu'il leur man- » que cette morbideſſe qui caractériſe la chair; » tandis que, dans les portraits de Van-Dick, » ce juſte mêlange de molleſſe & de dureté eſt » exactement obſervé. On trouve le même dé- » faut dans la manière de Vander-Werf, com- » parée à celle de Teniers «.

J'avoue qu'un tableau de Vander-Werf, ou de tel autre peintre léché, me ſemble beaucoup moins fini que celui d'un peintre vénitien, qui, vu de près, ne laiſſe voir que des traits de pinceau jetés en apparence au haſard. Celui-ci n'offre l'effet de la nature, ce qui eſt le ſeul objet du fini; l'autre, frappe ma vue d'un éclat éblouiſſant, & ne me donne l'idée d'aucune imitation vraie. Si terminer eſt atteindre au but, ou du moins s'en approcher autant qu'il eſt poſſible, peut-on donner le nom de fini à ce qui s'en éloigne? Laiſſons-lui donc la dénomination de *léché*; elle ſeule lui convient, parce qu'elle ſe prend toujours en mauvaiſe part. (*Article de M.* LEVESQUE.)

LEÇON, (ſubſt. fém.) Avant de conſacrer un enfant à prendre des leçons de peinture, ou de quelqu'un des arts qui appartiennent au deſſin, il faut examiner, s'il a les qualités qui promettent des ſuccès, de la pénétration, de l'attention, de la patience, & ſur-tout un eſprit juſte. Pour qu'on eſpére qu'il pourra parvenir à la perfection, il faut qu'à tous ces dons, il joigne celui de la ſenſibilité. Mais qu'on ſe garde bien de ſe laiſſer ſéduire par cette vivacité, que l'on prend trop ſouvent pour du génie, & qui n'eſt au contraire qu'une qualité nuiſible, puiſqu'elle empêche les enfans de réfléchir à ce qu'on leur enſeigne, & même de le comprendre.

L'enfance aime naturellement à imiter; elle ſe plaît à contrefaire les hommes au milieu deſquels elle vit; elle ſe plaît à repréſenter groſſièrement, avec la plume, du charbon ou des cartes découpées, des figures d'hommes, d'animaux, des maiſons, des arbres; ſur-tout ſi l'enfant voit deſſiner ou peindre, il voudra peindre ou deſſiner. On ſe tromperoit le plus ſouvent, ſi l'on regardoit ce penchant de l'homme vers l'imitation, comme une diſpoſition marquée pour les beaux arts. Mais ſi l'on remarquoit dans un jeune homme une juſteſſe de coup-d'œil qui rapprochât de la vérité les imitations dont il ſe fait un jeu, alors on pourroit concevoir des eſpérances encore incertaines, mais cependant fondées, & le maître qui lui donneroit des leçons pourroit attendre quelque récompenſe de ſes peines.

Il eſt bon de mettre, dès l'âge le plus tendre, le crayon dans les mains de l'enfant. A l'âge de quatre à cinq ans, il eſt déja capable d'apprendre quelque choſe: plutôt on le fera commencer à ſe faire une étude de l'imitation, & plus ſûrement il acquerra la juſteſſe du coup-d'œil, comme, à diſpoſitions égales, l'enfant que l'on conſacrera de meilleure heure au chant aura le plus de légèreté dans la voix; à un inſtrument, aura dans les doigts plus de ſoupleſſe; à la danſe, aura dans les jambes plus de légèreté. Il en eſt de même du deſſin; pour former l'œil à voir juſte, & la main à tendre avec préciſion ce que l'œil a bien vu, il faut exercer de bonne heure & la main & les yeux.

Le plus grand nombre des bons artiſtes s'eſt appliqué de bonne heure à l'art. Léonard de Vinci étoit artiſte dès l'enfance. Raphaël étoit fils de peintre, & dès qu'il put commencer à faire un premier uſage de ſon eſprit & de ſa main, ſon père lui donna des *leçons*. Le Titien fut conſacré à la peinture dès l'âge le plus tendre. A dix ans, Michel-Ange manioit déja le ciſeau. Le Corrége n'a vécu que quarante ans, & l'on doit croire, par le grand nombre de chefs-d'œuvre qu'il a laiſſés & qu'il n'a pu faire à la hâte, que, de bonne heure, il avoit manié le pinceau.

Il faut avouer cependant que de bons artiſtes étoient déja ſortis de l'enfance quand ils ſe ſont dévoués aux arts; mais s'ils ont eu le bonheur de parvenir à la perfection, c'eſt qu'ils étoient doués d'un génie extraordinaire. D'ailleurs, on conviendra qu'ils auroient été plus loin encore, s'ils étoient entrés plutôt dans la carrière.

Des maîtres eſtimables ont conſeillé de donner, pour premières *leçons*, des figures géométriques à copier, mais ſans règle & ſans compas. Mengs penſe même qu'il ſeroit dangereux de donner d'abord la figure humaine à copier. La beauté de ſes contours dépend de la manière de tracer une multitude innombrable de lignes différentes & de formes interrompues qui compoſent enſemble des figures géométriques, mêlées & variées de telle manière qu'il eſt impoſſible à l'élève de s'en former une idée diſtincte. Cependant l'exemple de tant de maîtres qui ont commencé l'étude du deſſin par l'imitation de quelques parties de la figure humaine, peut empêcher de croire à ce danger. Mais ce n'eſt pas une raiſon pour nier que la méthode propoſée par Mengs & Laireſſe ne ſoit la meilleure. Les exemples prouvent ici beaucoup moins qu'on ne penſe; car il eſt des hommes tellement appellés aux arts par la nature, qu'ils atteindroient à la perfection en commençant par les méthodes les plus vicieuſes.

Ce qui du moins eſt certain, c'eſt qu'il ſera bien plus difficile au maître de porter un jugement certain ſur la juſteſſe du coup-d'œil de ſon élève, lorſqu'il lui fera tracer des figures compliquées, que s'il lui propoſoit ſeulement à imiter d'abord les figures les plus ſimples de la géométrie.

Quand l'élève eſt parvenu à deſſiner régulièrement des figures géométriques ſans le ſecours des inſtrumens, on doit l'exercer à tracer des contours d'après de bons deſſins & de bons tableaux; comme le but de ces ſecondes *leçons* eſt, comme celui des premières, d'aſſurer la juſteſſe de ſa vue & de ſa main, il faut exiger

exiger de lui la même préciſion, la même exactitude, que dans le deſſin des figures géométriques. La franchiſe, la liberté, ne doivent venir qu'après cette exactitude.

Ces *leçons* doivent continuer juſqu'à ce que l'élève les exécute avec facilité. On lui apprendra en même-temps les proportions des ſtatues antiques, & il poſſédéra bientôt cette ſcience néceſſaire, ſi on l'oblige à en faire lui-même la démonſtration d'abord ſur des deſſins ou des gravures, & enſuite ſur les ſtatues elles-mêmes.

L'élève connoît les proportions de la plus belle nature; ſon œil juſte lui fait tracer un contour d'une main aſſurée; il eſt temps qu'il commence à étudier l'effet des lumières & des ombres. Il n'a, juſqu'à préſent, repreſenté les formes que par un trait; il faut qu'il s'habitue à les ombrer, & qu'il s'attache à contracter dès-lors la plus grande pureté. S'il l'acquiert dans les commencemens, il la conſervera toujours; mais ſi de bonne heure il s'accoutume à la négliger, il eſt bien à craindre qu'il ne la néglige toujours.

C'eſt, il faut l'avouer, une méthode bien auſtère que celle qui attache ſi long-temps un âge inconſtant & leger à ne deſſiner que des figures géométriques & des traits: nous n'aurions même oſé la conſeiller, ſi l'autorité reſpectable de Mengs ne nous y avoit excité; mais les lecteurs à qui le ſujet que nous traitons n'eſt pas étranger, conviendront ſans peine que ſi cette voie d'inſtruction n'eſt pas la plus agréable, elle eſt certainement la plus ſolide, & l'on jugera peut-être qu'il vaut encore mieux préparer la jeuneſſe à des ſuccès aſſurés que ménager ſes plaiſirs. L'artiſte ne manquera pas de s'applaudir un jour de ce qu'on lui a fait jetter les ſolides fondemens de ſa gloire, dans un temps dont alors il ne conſervera qu'un ſouvenir confus. Les vices de la première éducation influent ſur la vie entière, & ſouvent les plaiſirs du jeune âge préparent les peines de l'âge avancé.

Mais quand l'élève ſera parvenu à l'exercice du clair-obſcur, c'eſt-à-dire, en termes plus communs, à ombrer ſes deſſins, je crois qu'on pourra, ſans inconvénient, lui laiſſer le plaiſir de varier ſes travaux. Au lieu de l'appliquer conſtamment à faire des deſſins à la ſanguine, on pourra lui permettre l'amuſement de faire des deſſins aux trois crayons, de manier l'eſtompe, d'emprunter quelques teintes au paſtel, de laver ſes études au biſtre, à l'encre de la Chine, & même avec des couleurs à l'eau. Il ſe croira beaucoup plus avancé, quand ſes deſſins auront quelques rapports avec des tableaux, que s'ils étoient toujours d'une ſeule couleur.

Il eſt une ſcience dont il faudra dès-lors lui donner les premiers principes; c'eſt la perſpective. On peut la regarder comme une préparation néceſſaire au deſſin d'après nature ou d'après les ſtatues. Elle ſeule donne la véritable intelligence des raccourcis, & l'on ſait qu'il ſe trouve néceſſairement des raccourcis dans les poſes les plus ſimples que l'on puiſſe donner au modèle. Comme cette ſcience eſt la plus facile de toutes celles qui appartiennent à la peinture, il ne faut pas que l'élève y emploie trop de temps, avant d'être inſtruit de ce qui eſt le plus néceſſaire. Ce que la perſpective offre de plus indiſpenſable pour le peintre, ſont le plan, le quarré dans tous ſes aſpects, le triangle, le cercle, l'ovale; mais ce qu'il doit ſur-tout bien connoître, c'eſt la différence du point de vue, & la variété que produit le point de diſtance, de près ou de loin.

Comme il n'eſt pas poſſible de ſe rendre raiſon des parties d'une figure nue ſans connoître l'anatomie, il faut donc auſſi que l'élève en faſſe une étude avant de deſſiner d'après nature. Cette partie de l'éducation pittoreſque ne lui prendra pas trop de temps, ſi on ne lui enſeigne que ce qui eſt néceſſaire à ſon art. Cette étude eſt fort différente pour le médecin & le chirurgien qui ſont obligés de connoître toutes les parties internes de l'homme, & pour le peintre qui ne doit s'arrêter qu'aux parties extérieures.

Quand enfin l'élève ſait faire un trait préciſ & l'ombrer purement, quand il a des connoiſſances ſuffiſantes de la perſpective & de l'anatomie, il eſt temps de l'appliquer au deſſin d'après nature & d'après les ſtatues & les bas-reliefs des grands maîtres, & ſur-tout de ceux de l'antiquité. Le modèle vivant lui fera connoître la couleur & les mouvemens de la nature, les ſtatues antiques lui inſpireront le goût de la plus grande beauté des formes. On peut ajouter que, pour la pureté du deſſin, il tirera plus de profit de l'étude de l'antique que de celle des tableaux, parce que les maîtres donnent des *leçons* plus ſûres que les élèves, & méritent plus de confiance.

On trouvera dans d'autres articles les *leçons* que l'élève peut recevoir de l'inſpection & de l'étude des bons tableaux. (*Article extrait en grande partie des œuvres de* MENGS.)

LÉGER & LOURD, (adj.). Ces deux mots oppoſés doivent s'expliquer l'un par l'autre, & peuvent, par cette raiſon, être réunis dans le même article.

La légéreté, au ſens propre, ſe joint vaguement à l'idée de ſpiritualité. Je ne chercherai pas à démêler la raiſon de ce rapprochement; mais je ferai obſerver qu'en ſe ſervant des mots *léger*, *aërien*, qu'on emploie quelquefois comme ſynonymes dans le langage de l'art, on eſt bien

près d'y joindre auſſi les mots *ſpirituel* & même *céleſte*.

Nous regardons généralement l'air comme ce qui exiſte de plus *léger*, quoique nous le mettions au rang de la matière. Un objet aërien nous repréſente donc une ſubſtance *légère*, preſqu'inviſible & céleſte.

Dans la peinture, où l'on crée des êtres qu'on anime à ſon gré, l'artiſte qui donne à ſes figures des formes *légères*, à ſa couleur la *légèreté* avec laquelle la nature nous la préſente quelquefois, & aux ombres ſur-tout ces tons qui font ſentir qu'elles ne ſont que des privations, cet artiſte, dis-je, eſt un créateur intelligent & ſpirituel.

Le *léger*, dans la peinture, lorſqu'il eſt appliqué à la touche & au trait, eſt donc à-peu-près le ſynonyme de *ſpirituel*, & lorſqu'il a rapport à la couleur, à la lumière, il ſe rapproche des mots *aërien* & *céleſte*.

Les objets qui demandent particulièrement de la *légèreté* dans le trait, dans la touche, dans la couleur, ſont les ciels, les eaux, les fleurs, les formes de la jeuneſſe, les draperies de gaze, les cheveux, &c.

Lourd eſt relativement à l'art, le contraire de *léger*, comme il l'eſt au phyſique & au moral.

Mais en imitant par la peinture des objets phyſiquement *lourds*, il n'eſt pas permis à l'artiſte d'employer un pinceau *lourd* & une touche privée de *légèreté*.

L'artiſte dont l'intelligence eſt lente & la main peu *légère*, donne aux objets qu'il repréſente un caractère *lourd* qui peut être un peu moins ſenſible dans la repréſentation des objets matériels & peſans, mais qui eſt abſolument reprehenſible dans tout ce qui rappelle l'idée de la mobilité.

Dans les autres arts, les mots *léger* & *lourd* ont à-peu-près les mêmes ſignifications. On dit la *légèreté* & la *peſanteur* du ſtyle, des vers *légers*, une expreſſion *lourde*, un tour plein de *légèreté*, une compoſition qui aſſomme; enfin dans la converſation même, la meilleure doit ſe diſtinguer par la légèreté, & le contour, ou le raiſonneur qui s'appeſantit ſemble ſurcharger d'un fardeau qui devient de plus en plus *lourd* à ceux qui l'écoutent.

On pourroit cependant ajouter à ces obſervations, que je crois juſtes en elles-mêmes, en diſant que ſouvent parmi nous on exige trop à cet égard, parce que le *léger* eſt bien près du ſuperficiel, du frivole dans la converſation ou dans le récit; par exemple, il conduit à ce qu'on appelle le *découſu*, c'eſt-à-dire, à ce paſſage trop prompt d'une idée ou d'un objet à un autre.

Heureuſement ce qu'on ne tolère pas encore, c'eſt que le *léger* s'étende au caractère, & s'il s'agit de l'ame & du cœur, on exige de la *ſolidité*, parce que le *léger* alors eſt abſolument ſynonyme de *frivole*.

Que la jeuneſſe ait pour appanage la *légèreté*: c'eſt le droit de cet âge. Auſſi, jeunes artiſtes, ſi vous aviez la main peſante & l'eſprit *lourd*, vous tromperiez l'intention de l'art & la loi de la nature. Cependant que cette *légèreté* ne vous empêche ni d'être correct en deſſinant, ni de vous aſſervir aux convenances morales, à quelque âge & dans quelque circonſtance que vous ſoyez: la légèreté en ce genre ſeroit un défaut. (*Article de M. WATELET.*)

L I

LIBERTÉ, (ſubſt. fém.). On entend par ce mot non-ſeulement l'état oppoſé à celui d'eſclavage, mais encore l'exemption de tous les aſſujettiſſemens, de toutes les craintes, qui rendent la ſituation de l'ingénu ſemblable, à quelques égards, à celle de l'eſclave.

C'eſt une qualité importante dans l'exercice des beaux-arts. Il faut que le peintre & le ſculpteur, comme le poëte & l'orateur, en jouiſſent d'une manière indefinie, pour produire des ouvrages d'une grande diſtinction. Tout ce qui gêne le moral ne peut qu'arrêter les ſuccès qui dépendent de l'eſprit.

Alexandre, dit-on, vouloit que les ſeuls nobles puſſent exercer la peinture & la ſculpture. Car les nobles ſont ſenſés jouir d'un degré de fortune qui les met au-deſſus des beſoins. Ils peuvent créer, ſans attendre qu'un homme opulent les gêne par des ordres ridicules, & ceux qu'ils pourroient recevoir leur ſont donnés avec plus de circonſpection que ceux qu'on preſcriroit à un eſclave forcé par la néceſſité de ſubir le joug. Les nobles élevés communément avec des ſentimens plus fiers que les gens du peuple, ſe doivent prêter plus difficilement à un maître peu raiſonnable qui voudroit contrarier leur goût, & leur réſiſtance doit contribuer à les faire réuſſir, en les laiſſant plus libres de ſuivre la pente de leur inclination dans le choix du genre ou des parties de l'art.

Ainſi, en laiſſant de côté tout ce qu'une éducation noble & ſoignée porte d'avantages avec elle par les diverſes lumières qu'elle donne, on ſent combien une honnête extraction peut influer ſur le ſuccès, par l'eſprit de *liberté* qu'elle inſpire aux artiſtes bien nés.

Tout ce que nous diſons ici ſur le bonheur d'être noble quand on embraſſe les profeſſions des arts, s'entend de toutes perſonnes qui ont été élevées & qui vivent noblement. Eh! quel ſeroit le lecteur capable de croire que tout ceci

ne peut s'appliquer qu'à ceux qui, dans nos mœurs, tiennent de leurs peres des degrés de nobleſſe prouvés par des parchemins?

Quand on a dit qu'Alexandre ne permettoit qu'aux nobles d'exercer les beaux-arts, on a entendu ſans doute que cette loi n'excluoit que les hommes en ſervitude ou ceux que la misère met dans la dépendance. L'hiſtoire des peintres de ce temps-là prouve cette conſéquence raiſonnable.

Les Grecs, imbus de préjugés ſi favorables au progrès des productions de l'eſprit humain, les ont élevées à un point ſi éminent, que depuis elles n'ont pu que déchoir. Nulle part les arts n'ont été ſi libres & ſi honorés que chez eux. Ils les ont portés dans l'Italie; mais lorſqu'ils y parurent, les Romains, tous guerriers, ne permirent qu'aux eſclaves de s'occuper des travaux du génie qu'ils regardoient comme futiles. De là vient que, dans ces commencemens, les Romains n'eurent point d'artiſtes diſtingués. Les ſeuls Grecs enrichirent Rome de chefs-d'œuvre. Mais lorſque raſſaſiés de conquêtes, ces maîtres du monde ſentirent le prix des arts, les hommes libres s'y adonnèrent, diſons plus, la *liberté* elle-même fut le prix des ſuccès pour les eſclaves à qui on procuroit les facilités de s'inſtruire.

La *liberté* eſt néceſſaire aux talens, parce qu'elle élève l'ame & qu'elle laiſſe marcher l'eſprit à ſon gré. Ce précieux apanage de notre imagination eſt ſur-tout avantageux dans le choix des ſujets & dans la manière de les préſenter. Preſcrire impérieuſement ces premiers travaux, c'eſt bien peu connoître leur influence ſur le ſuccès, ou bien c'eſt avoir formé l'injuſte & barbare projet d'avilir les beaux-arts par un joug deſtructeur.

Il eſt cependant des hommes d'une ame élevée, ſemblables à ce poëte qui préféroit les chaînes à la honte de célébrer un tyran: l'hiſtoire des grands artiſtes fournit nombre de traits de cette noble fierté, & il eſt commun de les voir vivre obſcurément, plutôt que de ſubordonner leurs talens aux caprices de protecteurs ineptes ou tyranniques.

On objecte que le maintien des mœurs exige une ſévère & exacte inſpection. Le reſpect des mœurs publiques doit ſans doute donner des entraves aux cœurs corrompus toutes les fois qu'ils ſe mettent en évidence; mais c'eſt aux éphores, c'eſt à l'aréopage à prévenir & à punir les éclats licentieux: & ſous prétexte de prévenir ces excès, il ne faut pas prétendre ſoumettre les artiſtes, dès leur entrée dans le licée, à la tyrannie d'un chef oppreſſeur, au lieu de leur donner un Mécène ou encore mieux un ami.

Artiſtes, voulez-vous donner à vos talens toute l'extenſion dont votre eſprit eſt capable, ne vous ſoumettez pas en eſclaves, & tenez-vous libres dans l'exercice des arts, comme vous l'êtes dans l'air qui vous environne. Conſidérez le Pouſſin, Holbein, Michel-Ange, & ne faites de tableaux & de ſtatues qu'avec un amour auſſi ardent que le leur pour la *liberté*, & une égale horreur de tout aſſerviſſement. C'eſt ainſi que vos études produiront de beaux fruits; mais ſoyez sûrs qu'ils dechéeront dès l'inſtant que, perdant le goût de cette précieuſe *liberté*, vous mêlerez à vos propres penſées les caprices des modes ou le goût des perſonnes à qui vous voudrez plaire pour obtenir de petits honneurs ou ſatisfaire un vil intérêt.

Le mot *liberté* a une autre acception relative à la pratique des arts: il ſignifie aiſance, facilité dans l'execution; &, dans ce ſens, on dit, ce tableau, cette ſtatue, ſont faits avec une grande *liberté* de main ou de pinceau. On dit auſſi *liberté* de crayon, peindre, deſſiner *librement*, un pinceau *libre*, &c.

La *liberté* naît ordinairement ou d'une grande pratique, ou d'une adreſſe naturelle, ou d'une heureuſe vivacité d'eſprit.

Quoique cette *liberté* d'exécution ne ſe rencontre pas toujours avec les grands talens, ainſi que le prouvent les chefs-d'œuvre du Dominiquin & d'autres hommes habiles; il faut avouer qu'elle répand un attrait enchanteur ſur les ouvrages de l'art, ſur-tout pour les perſonnes qui l'exercent, & qui ſeules en connoiſſent bien le méchaniſme.

Mais ce genre de *liberté* eſt un vice quand il n'eſt pas ſoutenu d'un ſolide ſavoir. Il eſt ſur-tout funeſte au jeune élève à qui la nature l'a donné, qui en retire des éloges trop ſéduiſans, & qui n'a pas le courage d'y renoncer toutes les fois que la ſcience & la réflexion ne dirigent pas les opérations de ſa trop heureuſe main. *Voyez* l'article INSTRUCTION. (*Article de M.* ROBIN.)

LICENCE; (ſubſt. fém.) l'art tient à des conventions ſans leſquelles il ne pourroit exiſter. *Voyez* l'article CONVENTIONS. Il ſe permet des ſuppoſitions qui lui prêtent des beautés. On demandoit à Paul Véronèſe la cauſe d'une ombre qui fourniſſoit une maſſe à ſon tableau: *C'eſt*, répondit-il, *un nuage qui paſſe*: il ſuppoſoit hors de ſon tableau un nuage qui produiſoit cette ombre. Mais il eſt toujours dangereux de ſe donner des *licences*; car enfin elles ſont réellement des fautes qu'un grand ſuccès peut ſeul excuſer.

On peut définir la *licence*, une faute que l'Artiſte ſe permet pour en tirer une beauté. Nous n'entrerons pas dans le détail des *licences*, puiſqu'il en exiſte autant que de fautes qu'on peut ſe permettre: mais nous obſerverons qu'une *licence* ſuppoſe toujours l'orgueil d'un Artiſte qui

ſe croit aſſez habile pour réparer ſes fautes par des beautés ſupérieures. Un orgueil auſſi hautement déclaré, ne diſpoſe pas le ſpectateur à l'indulgence. (L.)

LIGNE, (ſubſt. fém.) Ce mot n'appartient à l'art, qu'autant que l'art emprunte le ſecours de la Géométrie.

La *Ligne* qui termine un objet, ſe nomme trait, contour. On dit, dans le langage de l'art, trait de plume, de crayon, de pinceau, touche, hachure, & non pas *ligne*.

LIGNE *d'Appelles*. Pline rapporte que ce Peintre, quelqu'occupé qu'il pût être d'ailleurs, ne paſſoit aucun jour ſans tirer quelque-*ligne*: *Fuit alioquin perpetua conſuetudo numquam tam occupatam diem agendi, ut non, lineam ducendo, exerceret artem.* Winckelmann croit que ce paſſage ne ſignifie pas qu'il ne laiſſoit paſſer aucun jour ſans peindre; mais que chaque jour il étudioit ſon art, en deſſinant d'après nature, ou d'après les grands maîtres qui l'avoient précédé: mais ce n'eſt point de cela qu'il s'agit dans cet article.

Nous voulons parler de la manière dont, ſuivant Pline, Appelles fit connoître ſa viſite à Protogènes: voici le paſſage littéralement traduit par M. Falconet.

« On ſait ce qui ſe paſſa entre lui (Apelles) » & Protogènes. Celui-ci demeuroit à Rhodes; » Apelles y étant abordé, avide de connoître, » par ſes ouvrages, un homme qu'il ne connoiſ- » ſoit que par ſa réputation, alla d'abord à ſon » attelier. Protogènes étoit abſent; mais une » vieille gardoit ſeule un fort grand panneau, » diſpoſé ſur le chevalet, pour être peint. Elle » lui dit que Protogenes étoit ſorti, & lui de- » manda ſon nom. Le voici, dit Apelles, & » prenant un pinceau, il conduiſit avec de la » couleur, ſur le champ du tableau, une ligne » d'une extrême ténuité. (*arrepto quo penicillo,* » *lineam ex colore duxit ſummæ tenuitatis per* » *tabulam.*) Protogenes de retour, la vieille » lui dit ce qui s'étoit paſſé. On rapporte que » l'Artiſte, ayant d'abord obſervé la ſubtilité » du trait, dit que c'étoit Apelles qui étoit venu; » que nul autre n'étoit capable de rien faire » d'auſſi parfait; & que lui-même en conduiſit » un encore plus délié, avec une autre couleur: » (*ipſumque alio colore tenuiorem lineam in illa* » *ipſa duxiſſe*), & dit à la vieille que, ſi cet » homme revenoit, elle lui fit voir cette ligne, » en ajoutant que c'étoit là celui qu'il cherchoit. » La choſe arriva: Apelles revint, & honteux » de ſe voir ſurpaſſé; il refendit les deux lignes » avec une troiſieme couleur, ne laiſſant plus » rien à faire à la ſubtilité. (*vinci erubeſcens,* » *tertio colore lineas ſecuit, nullum relinquens* » *amplius ſubtilitati locum*). Protogenes s'a- » vouant vaincu, courut en diligence au port » chercher ſon hôte. On a jugé à propos de » conſerver à la poſtérité cette planche qui fit » l'admiration de tout le monde, mais particu- » lièrement des artiſtes. Il eſt certain qu'elle fut » conſumée dans le dernier incendie du palais » de Céſar, au Mont Palatin. Je l'avois aupa- » ravant conſidérée avec avidité, quoiqu'elle ne » contînt, dans ſa plus ſpacieuſe largeur, que des » lignes qui échappoient à la vue, & qu'elle pa- » rût comme vuide au milieu d'excellens ouvra- » ges d'un grand nombre d'artiſtes. (*Nihil aliud* » *continentem quam lineas viſum effugientes, in-* » *ter egregia multorum opera inani ſimilem* »).

Pline a vu lui même le tableau ou plutôt le panneau. Le fait s'étoit conſervé avec l'ouvrage, dont il pouvoit ſeul fournir l'explication, & s'étoit tranſmis d'âge en âge: ce ſeroit une critique téméraire que de vouloir le révoquer en doute aujourd'hui.

Il peut d'abord ſembler frivole, & il eſt en effet précieux, puiſqu'il nous éclaire ſur l'hiſtoire de l'art au temps d'Appelles. On voit que ſa diſpute avec Protogenes n'étoit qu'un combat d'adreſſe: c'étoit un défi à qui traceroit le trait le plus ſubtil, & celui qui fit un trait aſſez fin pour qu'il fût impoſſible de le refendre, fut déclaré vainqueur. Les deux rivaux s'admirérent mutuellement, & ſe reconnurent mutuellement pour de grands maîtres, ſans avoir d'autre baſe de leur jugement que l'extrême fineſſe de pinceau qu'ils poſſédoient tous deux, & que tous deux regardoient ſans doute, comme une partie très-importante de l'art.

Que devons-nous inférer de ce fait? Que du temps d'Apelles & de Protogenes, on faiſoit autant de cas de la fineſſe du pinceau, qu'on en eſtime aujourd'hui la largeur; que les peintres de cet âge, qui poſſédoient ſans doute les grandes parties de l'art, qui leur étoient communes avec les ſculpteurs, étoient ſecs, durs & meſquins dans la partie du métier, & qu'enfin leur manœuvre devoit avoir beaucoup de rapport avec celle de nos peintres gothiques. C'étoit avec le pinceau le plus fin, c'étoit avec les traits les plus ſubtils, qu'ils rendoient certaines parties que, depuis la perfection du métier, on exprime bien mieux par maſſes ou par touches. Auſſi ne trouve-t-on dans Pline aucune expreſſion qui réponde à celle qu'employent les Hiſtoriens de l'art moderne en Italie, lorſqu'ils appellent une barbe bien peinte *una bella macchia*, (une belle tache). Jamais dans Pline, on ne trouve aucun terme qui réponde à celui de largeur de pinceau, de faire large, de large exécution; & lorſqu'il loue des Peintres pour avoir bien rendu les cheveux & les poils, je ne ſerois pas éloigné de croire qu'il entend que ces peintres rendoient toute la fineſſe des cheveux, & que, d'un pinceau ſubtil, ils en

Digitized by Google

comptoient en quelque ſorte tous les poils. Les contemporains d'Apelles étoient donc grands de deſſin & d'expreſſion, mais petits d'exécution. C'eſt ce que prouve le terme de ſept années entières qu'employa Protogenes à faire un tableau d'une ſeule figure. Il eſt vrai qu'Apelles lui reprochoit ce fini exceſſif; mais les artiſtes tiennent toujours plus ou moins à leur ſiècle, & tout ce qu'ils peuvent faire, c'eſt d'outrer ce qui eſt en uſage. Le fini exceſſif de Protogenes ſemble prouver qu'un fini froid étoit d'uſage de ſon temps. Il fut enfin regardé comme l'un des plus grands peintres de ſon ſiècle: ſa manière n'avoit donc rien dont on fût très-choqué.

On admiroit encore les lignes d'Apelles & de Protogenes du temps de Pline: faut-il en conclure que, du temps de Pline, on faiſoit conſiſter dans l'extrême fineſſe du pinceau le plus grand mérite de la peinture? Je ne crois pas cette conſequence néceſſaire. Il ſuffit que ces *lignes* euſſent été admirées du temps d'Alexandre, pour qu'elles le fuſſent encore du public du temps de Veſpaſien. Pline étoit du nombre des admirateurs; mais on ſait qu'il n'étoit pas grand connoiſſeur, & il pouvoit bien partager l'admiration publique, ſans ſavoir bien préciſément pourquoi il admiroit. C'étoit un amateur, & les amateurs ſont fort ſujets à ſe paſſer, en quelque ſorte, l'admiration de main en main. L'O du Gioto n'étoit qu'un tour d'adreſſe, comme la ligne d'Apelles, & ſi cet O exiſtoit encore, & qu'il fût expoſé dans une vente, je ſuis ſûr qu'il ſeroit pouſſé à un très-haut prix. Les connoiſſeurs ſavent cependant aujourd'hui ce qu'ils doivent penſer de l'O du Gioto.

De Piles, dans ſes *Vies des peintres*, a changé les lignes d'Apelles & de Protogenes en des contours fins & corrects: c'eſt altérer l'Hiſtoire; c'eſt traveſtir une hiſtoire ancienne par un coſtume moderne. Pline ſeul nous a conſervé le fait; il l'a expliqué clairement; c'eſt donc lui qu'il faut ſuivre, & puiſqu'il eſt clair, il ne faut pas l'interpréter. En ſe permettant d'altérer ainſi les anciens événemens, on ne pourroit en tirer que de faux réſultats.

Un ami de Voltaire alla le voir, & ne le trouvant pas, il laiſſa quelques vers ſur ſon bureau; voici la réponſe que fit Voltaire:

On m'a conté, l'on m'a menti peut-être,
Qu'Apelle un jour vint, entre cinq & ſix,
Confabuler ſon chet ami Zeuxis,
Et, ne trouvant perſonne en ſon tendis,
Fit, ſans billet, ſa viſite connoître.
Sur un Tableau par Zeuxis commencé,
Un trait hardi fut ſavamment tracé;
Zeuxis connut ſon maître & ſon modèle.
Ne ſuis Zeuxis; mais chez moi j'ai trouvé
Un trait frappé par la main d'un Apelle.

L'hiſtuire eſt changée, ce qui n'eſt pas une faute dans un badinage poétique; mais elle a la vraiſemblance qu'exigent nos idées actuelles ſur l'art. Il eſt certain qu'une touche ſavamment prononcée ſur un tableau, pourroit faire juger qu'elle eſt de la main d'un grand maître. (*Art. de M.* LEVESQUE.)

LIGNE *de beauté*. Les anciens ont connu le beau, & nous en ont laiſſé les plus parfaits modèles. Raphaël & d'autres modernes ſe ſont montrés heureux imitateurs des anciens: mais rien ne nous apprend que les artiſtes de la Grece aient cherché une certaine *ligne*, qui ſervît de demonſtration au caractère de la beauté. On ne nous dit pas que Raphaël ait trouvé cette *ligne*, & l'ait démontrée à ſes élèves. Enfin, on ne trouve rien de cette *ligne* dans les écrits de Léonard de Vinci, quoique cet habile peintre ſoit entré dans de fort grands détails ſur ſon art. On ne s'en eſt occupé que dans le tempa même où l'on commençoit à s'éloigner de l'imitation du beau; & je ne crois pas que cette imagination frivole fût capable d'y ramener.

Je ne connois pas l'ouvrage de Parent qui ſemble en avoir parlé le premier, & qui faiſoit conſiſter la beauté dans une ligne elliptique, ce qui ne me paroît pas en donner une idée fort claire. Hogarth, fameux peintre anglois, que le genre dont il s'occupoit, & que nous appellons caricature, ne devoit pas familiariſer avec la beauté, voulut cependant prouver que la *ligne* de beauté étoit ondoyante, & il la compara à la lettre S. En conſéquence de ſon principe, il crut prouver que l'araignée, n'ayant rien d'ondoyant dans ſes formes, ne pouvoit être belle. On auroit pu ſe ſervir de ſon principe même, pour lui répondre que l'araignée eſt belle, parce qu'elle a dans ſes formes quelque choſe d'ondoyant. M. Falconet, très-ſupérieur à cette futile recherche, a fait ſentir en paſſant le ridicule de la *ligne* inventée par Hogarth, pour exprimer la beauté, & a tracé lui-même une *ligne* qui lui ſembloit préférable, & qui tend à la rondeur & au méplat. On a auſſi voulu trouver l'image de la beauté dans la *ligne* flamboyante, c'eſt-à-dire, dans celle que décrit la flamme qui s'élève. Mengs, à qui le tour de ſon eſprit faiſoit aimer tout ce qui avoit l'air métaphyſique, a trop parlé dans ſes ouvrages de la *ligne* ſerpentine, ce qui a ſouvent répandu de l'obſcurité dans ſes préceptes. La *ligne* ſerpentine répond à l'S. de Hogarth, & l'on ne voit pas ce qu'elle a de commun avec beauté, dont tous les mouvemens doivent décrire les *lignes* les plus douces.

Ce qu'on peut établir de plus vrai, c'eſt qu'il n'y a point de *ligne de beauté*, & que la beauté ſe forme de la ſucceſſion & de l'accord d'un

nombre infini de *lignes* différentes entr'elles. Désigner par une S ou par une *ligne* serpentine, ondoyante, flamboyante, le caractère de la beauté, c'est en indiquer obscurement la douceur & la souplesse. Si l'on veut absolument parler de *lignes*, il faut dire que la *ligne* droite tend à la roideur gothique; que les formes composées de *lignes* qui se coupent angulairement, sont dures; qu'elles peuvent avoir un air de science, mais qu'elles manquent de graces & de vérité; que de la *ligne* circulaire résulte un dessin rond & pesant, & qu'en un mot la vraie beauté des formes est produite par un grand nombre de *lignes* différentes, qui toutes semblent tendre à s'arrondir, & qui ne s'arrondissent jamais.

Nous n'aurions pas parlé de la *ligne de beauté*, si l'Encyclopédie ne devoit pas, autant qu'il est possible, contenir tout ce qui a été dit sur l'art. (*Article de M.* LEVESQUE).

LIVRET, (subst. masc.). Petit livre garni de papier blanc, & qui peut se porter commodément en poche. Il est d'une utilité indispensable à l'artiste qui veut étudier profondément son art. Le peintre qui se contente des études qu'il peut faire d'après ce qu'on appelle le modele, risquera de n'introduire dans ses ouvrages que des figures qui sentiront l'Académie, & qui ne ressembleront point à la nature véritablement agissante. Un homme qui prend l'attitude qu'on lui impose, sans même s'embarrasser de ce qu'elle signifie, ne lui fera certainement rien signifier. Obligé de tenir long-temps cette attitude, il s'ennuie, se fatigue, s'affaisse: & quand même la pose auroit signifié d'abord une action, elle finira bientôt par ne signifier que l'inaction ou la lassitude. D'ailleurs, l'étude du modèle prend un temps fort long; avec l'assiduité la plus constante, on en feroit tout au plus une centaine dans une année, & les mouvemens de l'homme sont dans un nombre inappréciable. L'étude du modèle doit conduire à la connoissance des formes; celle des mouvemens naïfs & fortuits doit se faire par un autre moyen; il faut prendre la nature sur le fait, saisir l'homme au moment où il agit, sans savoir qu'on le regarde, sans savoir même qu'il fait une action; l'étudier ainsi dans tous les mouvemens dont il est capable, dans toutes les affections qu'il peut éprouver, & crayonner à la hâte l'observation qu'on vient de faire. C'étoit la pratique de l'un des patriarches de l'art, Léonard de Vinci; c'est elle seule qui peut conduire à une imitation naïve de la nature, & à la véritable expression.

Le livret sera sans cesse utile à l'artiste: tantôt il lui confiera le dessin d'une fabrique pittoresque; tantôt celui d'un effet piquant de lumière; quelquefois un ustensile, un vase, dont il sera bien aise de se ressouvenir un jour pour le placer dans une composition. Un tronc d'arbre, une vue de payſage s'offriront à ses regards dans ses promenades; il les tracera sur ses tablettes; il les enrichira de quelques ajustemens pittoresques, de quelques plis de vêtemens dont il sera frappé. C'est ainsi que les instans mêmes de ses délassemens deviendront les plus utiles à son art: c'est ainsi que le Poussin est devenu l'un des plus grands payſagistes, & le plus savant des artistes dans la connoissance du costume antique. Il crayonnoit légèrement sur ses tablettes tout ce qui l'intéressoit dans la campagne, & tout ce qui le frappoit dans les vestiges de la sculpture antique, dont les vignes de Rome sont ornées.

M. Reynolds a encore employé son *livret* à un autre usage: il y établissoit par masses & sans faire attention au sujet, les effets de clair-obscur qu'il observoit dans les tableaux des grands coloristes. *Voyez* l'article LUMIERE. Il pense qu'on pourroit, par le même moyen, conserver le souvenir de l'harmonie qu'un tableau doit au choix des couleurs. Il est vrai qu'on ne peut pas avoir toujours avec soi des couleurs, comme on porte un crayon: mais après avoir placé sur le papier les masses d'ombres & de demi-teintes, & y avoir réservé le blanc pour la lumière; il suffiroit de déterminer la quantité des couleurs fières & celle des couleurs tendres, ce qui pourroit se faire par quelque signe dont on conviendroit avec soi-même. (*Art. de M.* LEVESQUE).

L O

LOCAL, (adj.). Ce mot n'appartient à la langue de l'art, que lorsqu'il est joint au mot *couleur*. On appelle ordinairement *couleur locale*, ce qu'on nomme aussi *couleur propre*. Ces synonymes n'enrichissent point la langue: il vaudroit mieux appeller *couleur propre* celle qui appartient à l'objet, & *couleur locale* celle que prend l'objet, suivant le plan sur lequel il est placé. Ainsi, le rouge sera la *couleur propre* d'un objet rouge; mais ce rouge dégradé par l'interposition d'une plus ou moins grande quantité d'air, sera la *couleur locale* de ce même objet placé, par exemple, sur le troisième ou le quatrième plan.

Cette dégradation qu'on observe dans la nature, est ce qu'on nomme la perspective aérienne. Elle n'a pas des règles fixes comme la perspective linéale, parce que la dégradation est plus ou moins rapide, suivant que l'air est plus ou moins chargé de vapeurs. Elle dépend aussi de l'organe de la vue. Un objet se dégrade de ton, & s'enveloppe de vapeurs plus promptement pour un spectateur qui a la vue courte,

Digitized by Google

que pour celui qui diſtingue aiſément les objets éloignés. Cette dégradation eſt auſſi différente ſuivant les différentes heures du jour. L'air, par exemple, eſt plus vaporeux le matin que le ſoir. Comme l'artiſte peut ſuppoſer des accidens de lumières & d'ombres, il peut auſſi ſuppoſer des accidens de vapeurs, qui influeront ſur la *couleur locale* de ſon tableau. Il y a même des circonſtances où l'on doit ſuppoſer qu'il s'élève dans l'air de la pouſſière qui enveloppe les objets médiocrement éloignés du premier plan. (L.)

LOCALITÉ, (ſubſt. fém.). Nous nous permettons d'emprunter de l'Italien ce mot qui manque à notre langue, pour exprimer la qualité de ce qui n'appartient qu'à un certain lieu. La *localité* eſt ce qui attache à un ſeul lieu, la figure d'un tableau, & l'empêche d'être générale. Par exemple, la couleur noire ſera une *localité*, qui attachera une figure de cette couleur au ſol de l'Afrique.

Il eſt une *localité* néceſſaire; nous venons d'en donner un exemple en parlant de la couleur propre aux Africains. Il n'eſt pas moins néceſſaire de donner à des Orientaux un caractere qui ne ſoit pas celui de l'Europe. Si l'on devoit introduire dans un tableau la figure d'un Kalmouk, il faudroit oublier la beauté idéale, & même la belle nature, pour exprimer la laideur locale qui eſt propre aux Kalmouks. Ce ſeroit même ſous ces traits qu'il faudroit repréſenter Gengiskan & ſes Officiers.

Il eſt une autre *localité* qui eſt un défaut; c'eſt celle de donner à des figures qui devroient avoir une beauté générale, un caractère qui n'appartient qu'à un pays. Le défaut ſera frappant, ſi le pays n'eſt pas celui de ces figures, mais ſeulement celui de l'artiſte.

Voyez l'Apollon du Vatican, la Vénus de Médicis, le Laocoon, les belles figures de Raphaël. Leurs beautés ne ſont pas locales: elles ſont belles par tout où l'on a des idées juſtes de la beauté. Les figures des peintres Vénitiens ſont des figures purement vénitiennes; leurs phyſionomies l'indiquent auſſi-bien que leurs vêtemens: elles ne ſont ni plus belles ni autrement belles qu'on ne l'eſt ordinairement à Veniſe. Les hommes qu'a repréſentés Paul Véronèſe ſont des nobles Vénitiens; ceux qu'a peints le Baſſan, ſont des payſans du même pays. Les Vierges, les femmes juives, les Romaines, les Levantines de Rubens, ſont des Flamandes. Il y eut un temps où les figures peintes par certains artiſtes François, même eſtimés, n'étoient d'aucun pays, on oſeroit même dire d'aucune nature, ſans en approcher davantage de l'idée générale de la beauté.

Le moyen de parvenir à repréſenter la beauté générale, n'eſt pas de peindre de pratique, d'après une idée ſuperficielle qu'on s'eſt faite de la nature; mais de choiſir de beaux modèles, & d'en ſaiſir les grandes formes, les formes principales ſans s'attacher aux meſquineries individuelles.

Quoique le payſage ſoit un genre inférieur à l'hiſtoire, il a ſa majeſté qui n'a pas été dégradée par les grands maîtres: il a reçu d'eux une beauté générale, par laquelle il s'eſt élevé bien au-deſſus de la *localité*. Les payſages du Pouſſin, du Gaſpre, de Claude le Lorrain, de Salvator-Roſe, ſont de beaux ſites qui ne ſemblent pas appartenir excluſivement à un coin particulier de la terre. Ce ſont de beaux payſages. Ceux des peintres Flamands ne repréſentent que des ſites particuliers à la Flandre; ce ſont de belles vues. Un payſage purement local eſt le fruit d'une étude unique; un beau payſage eſt le réſultat d'un grand nombre d'études.

Le portrait eſt ſoumis plus que les autres genres, à la *localité*. Puiſqu'il doit repréſenter fidellement une reſſemblance individuelle, il doit offrir auſſi le caractère du pays auquel appartient l'individu. L'artiſte eſt encore aſſujetti dans ce genre, à la *localité* du coſtume, & ſouvent même d'une mode paſſagère, qui ſera oubliée dans l'inſtant où le tableau ſera fini. Mais il ne faut pas qu'à ces *localités* obligées, il joigne encore celle d'une manière vicieuſe, qui appartient à la nation du peintre, ou celle de certaines affectations, de certaines minauderies qui plaiſent dans l'inſtant où elles ſont de mode, & reſtent éternellement ridicules, quand la mode eſt paſſée. Que le portrait ſe généraliſe au moins par la naïveté d'un maintien naturel. Les portraits du Titien & de Van-Dyck ſont d'une attitude ſimple & vraie; ils continuent d'être admirés. La plûpart des portraits faits en France dans le XVIIIe ſiècle, ſont d'une afféterie locale dont tout le monde eſt aujourd'hui rebuté. Tout le talent de ceux qui les ont faits, les garantit à peine du mépris. (*article de M.* LEVESQUE.)

LOINTAIN, (ſubſt. maſc.). C'eſt la partie la plus éloignée dans un tableau. En particulier lorſque le tableau repréſente un fond de ciel, le *lointain* eſt ce qui approche le plus de l'horiſon, ou l'horiſon lui-même. *Voyez* l'article HORISON.

Félibien, rendant compte d'une de ces conférences ſur l'art dont s'occupoit autrefois à Paris l'Académie de Peinture, dit: *Sur les montagnes & les collines qui ſont dans le lointain paroiſſent des tentes, des feux allumés, & une infinité de gens épars de côté & d'autre...* Cette manière de s'exprimer prouve que le *lointain* d'un tableau n'eſt pas borné au plan de l'horiſon, mais qu'on appelle ainſi tous les

objets qui en approchent, & s'éloignent des premiers plans.

C'eſt ſouvent par les figures du *lointain*, qu'on juge de la touche & de l'eſprit du peintre, parce que, dans ces figures moins ſoignées, il a mis moins d'étude & plus de liberté d'exécution.

On ne peut raiſonnablement donner de méthodes bien préciſes de traiter les *lointains*. Ils ſont ſoumis, comme les autres parties du tableau, aux diverſes circonſtances des climats, des ſaiſons, des heures, de l'état du ciel, &c. Il eſt ordinaire que les objets les plus voiſins de l'œil paroiſſent plus ſolides de maſſes, plus vifs en couleurs, & plus nets dans l'expreſſion de leurs formes que ceux qui ſont plus éloignés. Cependant, ſi ceux-ci reçoivent la plus grande lumière, & que les autres en ſoient privés, alors les objets du *lointain* doivent être rendus d'une manière plus *décidée*, quoiqu'avec moins de détails.

Dans le diſcours où M. Oudry a développé les excellens principes de M. de Largilière, ſon maître, ſur le coloris, il blâme la manie de certains artiſtes bornés qui, pour faire fuir les objets, emploient dans les *lointains* des teintes griſes, dans le deſſein de réſerver, diſent-ils, les brillantes couleurs ſur *les devans* de leurs tableaux. M. Oudry pouvoit appuyer ſon aſſertion ſur l'exemple des peintres coloriſtes qui n'héſitent pas de placer les teintes les plus riches dans les *lointains*, lorſque le vrai l'exige, ſans pour cela qu'ils s'enfoncent moins dans la toile. C'eſt ainſi qu'un ſoleil à l'horiſon montre dans la nature les *teintes* les plus brillantes. La juſteſſe des *tons*, & non la rupture des teintes; j'ai penſé dire la corruption, fait ſeule *fuir* les objets.

Quant à l'exécution, le comble de la perfection eſt de conſerver la franchiſe des couleurs du *lointain*, en les noyant les unes dans les autres, & en leur donnant cette indéciſion de formes que la nature nous montre le plus ordinairement dans les objets très-éloignés. Le payſagiſte appellé *Hermann* d'Italie, nous a paru, entr'autres hommes habiles, traiter les *lointains* avec une pâte & une liberté de pinceau enchantereſſe. (*Article de M. Robin.*)

L U

LUISANT, (participe priſ ſubſtantivement). Le *luiſant* eſt un effet de la lumière réfléchie ſur les tableaux à l'huile, qui, vus d'un certain point, ne permet pas de les conſidérer. Cet inconvénient a toujours lieu, lorſque les rayons lumineux forment un angle droit avec la ſuperficie peinte, & qu'en même tems les rayons viſuels tombent deſſus dans le même dégré. Ainſi, le *luiſant* diſparoît, dès que l'ouvrage eſt expoſé à la lumière, de façon qu'il la reçoit obliquement, tandis que l'œil du regardant eſt dans une ſituation parallèlle au tableau. Le *luiſant* eſt auſſi moins nuiſible à la jouiſſance du ſpectateur, lorſqu'il ſe place de manière que les rayons viſuels la font un angle obtus avec l'ouvrage peint, tandis que ceux de la lumière éclairent le tableau en face. Mais il faut convenir que dans ce dernier cas, il eſt difficile que l'ouvrage ſoit bien jugé: d'où il ſuit qu'une peinture à l'huile, placée verticalement, doit recevoir une lumiere, conſtamment oblique ou gliſſante, ſoit qu'elle vienne d'enhaut ou latéralement: alors ſeulement le *luiſant* n'empêchera pas qu'il ne ſoit vu & jugé commodément. Dans les places ouvertes, la peinture à l'huile aura toujours des momens de la journée dans leſquels elle paroîtra *luiſante* à ceux qui la regarderont en face, juſqu'à ce que l'air ait detruit ce vernis que produit la ſortie des huiles. Mais bientôt après cette deſtruction ſuit totalement celle des couleurs elles-mêmes.

Les peintures en détrempe, aux paſtels, à la freſque, à l'encauſtique n'ont pas l'inconvénient de *luire*; parce que leur ſurface étant tendre ou poreuſe, abſorbe les rayons de la lumière: au lieu que celle à l'huile, devenant très-dure, lorſqu'elle eſt ſèche, prend un poli preſqu'autant ſuſceptible de *luiſant*, que les diverſes ſortes de vernis qui ſe couchent ſur les tableaux de ce genre. Ces corps durs réfléchiſſent les rayons de la lumière, qui tombent en face du tableau, & produiſent le même *luiſant* qui s'obſerve ſur les glaces, les minéraux, & enfin ſur tous les corps polis.

Quand le brillant du vernis reçoit le jour obliquement, avouons qu'il ajoute à la vérité des tableaux relativement aux objets de la nature des corps durs & polis; mais auſſi les corps brutes & poreux, prennent par-là un éclat qui leur ôte de leur vrai caractère, en donnant, par exemple, aux vaſes de terre, l'éclat de la faïance, aux draps celui du ſatin, ou au moins d'une étoffe de ſoye, & aux chairs la dureté de l'ivoire. *Voyez le mot ivoire.* Et cet inconvénient n'eſt pas balancé par l'avantage qui en réſulte pour les corps polis de leur nature. Car le peintre doit ſavoir ſans le ſecours des vernis, même avec le ſeul crayon, par les *tons* de clair & d'obſcur, rendre l'effet du brillant ou *luiſant*, tel qu'on le voit, ſur les objets naturels.

Nous ne devons pas taire un moyen aſſez ſimple d'empêcher que la peinture à l'huile ne ſoit luiſante, quoiqu'il porte avec ſoi une cauſe de deſtruction. Ce moyen s'emploie dans la peinture de décoration deſtinée à recevoir diverſes lumières: c'eſt de mêler beaucoup d'eſſence de térébentine aux couleurs broyées à l'huile. Cette liqueur diviſe le corps gras & empêche cette coagulation d'où naît le *luiſant*. On ſent aſſez

que dans cette vue, il ne faut mettre aucun vetni ſur ces ſortes d'ouvrages.

Tout ce que nous venons de dire ſur le *luiſant*, le doit faire regarder comme un des déſavantages de la peinture à l'huile. Cependant nous conviendrons qu'il ajoute dans les petits tableaux à ce qu'ils ont de précieux. Il en fait autant de bijoux, autant de jolis tableaux d'émail. La manière nette, propre & liſſe des petits tableaux flamans & hollandois, concourt encore à cet éclat ſéduiſant qui fait porter ces jolis tableaux à des prix incroyables; parce qu'en les acquérant, on met à l'écart tout ce que, dans les productions de la peinture, on eſt en droit d'attendre de grand, de noble, de choiſi, de correct & d'inſtructif.

Nous venons de conſidérer le *luiſant* par rapport à la matière qui conſtitue les tableaux à l'huile, il faut actuellement l'enviſager du côté de l'art.

C'eſt un défaut dans la plupart des tableaux ſortis des Ecoles allemandes, flamandes & hollandoiſes, que d'arrondir tellement les objets qu'ils montrent par tout l'effet qui ne doit appartenir qu'aux corps luiſans de leur nature. Cela vient peut-être de ce qu'ayant copié les effets de la lumière dans des lieux renfermés, les peintres de ces Ecoles ne les ont pas auſſi étudiés dans les inſtans & dans les lieux où la lumière rend les maſſes qui la reçoivent larges & exemptes de cette multitude de demi-teintes qui les rétréciſſent, & ne ſont propres qu'à produire une lumière petite & brillante. Sans exclure ce dernier effet, qui exiſte comme l'autre dans la nature, on peut dire qu'il eſt moins propre aux grandes ſcènes, & qu'il ne doit jamais être employé dans celles où le ſoleil répand ſa lumière.

La pratique offre à la ſculpture divers moyens d'imiter la ſurface des corps; mais c'eſt ſurtout ſur le marbre qu'elle les employe pour rendre le *luiſant*, & atteindre celui des corps les plus polis.

La gravure rend les corps *luiſans*, non-ſeulement en copiant avec juſteſſe les tons qui les expriment dans les tableaux qu'elles copient; mais encore par la diſpoſition des tailles ſimples, nettes, larges & fermes juſqu'à la lumière. Des cuiraſſes, des meubles de bronze & de dorure dans les ouvrages de Balechou, de Maſſon, de Drevet & autres grands artiſtes, prouvent juſqu'où l'art peut porter l'expreſſion des ſurfaces luiſantes, malgré la ſimplicité des moyens qu'il employe. (*Article de M.* ROBIN).

LUMIÈRE, (ſubſt. fém.). Il a été déjà traité de la *lumière*, à l'article CONFÉRENCE, où l'on a inſéré celle du Bourdon ſur cet objet, & aux articles EFFET & JOUR.

On diſtingue quatre ſortes de *lumières*, c'eſt-à-dire, que la *lumière* peut ſe communiquer aux objets de quatre façons différentes. 1°. Elle peut venir d'en haut, tomber à plomb ſur un objet, & en éclairer la partie éminente; elle ſe nomme alors *lumière* principale ou *lumière* ſouveraine. Elle doit dominer, mais elle ne doit pas être répétée: on la rappelle ſeulement par échos ſur diverſes parties de la compoſition. *voyez* l'article ECHOS.

2°. La *lumière* peut ne faire que couler ſur les objets, & on la nomme *lumière* gliſſante. Elle s'étend d'une teinte plus égale que la *lumière* ſouveraine.

3°. La *lumière*, en s'éloignant du principe qui la produit, perd de ſon éclat, & ſe confond avec la maſſe d'air dans laquelle elle nage & ſe noye enfin. On la nomme *lumière* diminuée ou perdue.

4°. Un corps ſans être éclairé lui-même, peut emprunter la *lumière* du corps qui l'avoiſine, & duquel elle rejaillit: c'eſt ce qu'on nomme *lumière* réfléchie. Ce rejailliſſement lumineux eſt toujours proportionné à l'éclat du corps qui l'occaſionne, & celui qui le reçoit, emprunte en même temps des nuances de l'objet qui le lui communique.

On peut auſſi conſidérer la *lumière* relativement aux différentes parties du jour: elle n'eſt pas la même le matin, à midi & le ſoir. *voyez* la conférence de Bourdon ſur la *lumière* à l'article CONFÉRENCE.

La *lumière* peut encore être conſidérée relativement à l'expreſſion du ſujet. Elle doit être éclatante, modérée, obſcure, ſuivant que le ſujet eſt gai, tempéré ou triſte.

La *lumière* participe de la couleur de l'objet qui la cauſe. Si elle vient immédiatement du ſoleil, elle eſt d'un blanc doré; de la lune, elle offre une blancheur argentine; d'un flambeau ou du feu, elle eſt rouge. Une obſervation attentive fait appercevoir des nuances dans ces variétés. La *lumière* n'a pas la même couleur, ſi elle émane d'un ſoleil pur, ou enveloppé de vapeurs; ſi elle eſt cauſée par un flambeau réſineux ou par une bougie de la plus belle cire; ſi elle vient d'un feu clair ou d'un incendie fumeux. Des préceptes détaillés ſur ces objets, ſeroient longs, obſcurs & peu utiles: il faut que l'artiſte obſerve toutes les manières dont les objets de la nature peuvent être éclairés.

On peut établir ſur le jeu de la *lumière* pluſieurs règles dont il faut étudier le principe dans la nature.

L'effuſion de la *lumière* ne frappe pas avec une force égale les différens corps qu'elle éclaire: elle diminue en proportion de l'éloignement où le corps éclairé ſe trouve du corps lumineux.

Si deux *lumières* ſe rencontrent, la plus

grande diminue la moindre, ou plutôt toutes deux se confondent, & font de leurs clartés reunies une clarté plus vive.

Quand le corps lumineux est égal au corps opaque, la moitié de celui-ci est éclairée de la moitié du corps lumineux, & l'ombre est égale au corps opaque. Le corps opaque porte une ombre moins grande que lui même, quand il est moins grand que le corps lumineux, parce que les rayons qui passent à côté de lui, prennent une forme conique, au lieu qu'ils affectent une forme cylindrique, quand le corps lumineux & le corps éclairé sont d'une grandeur égale.

Le corps éclairé produit autant d'ombres differentes, qu'il y a de corps lumineux qui l'éclairent : mais l'ombre la plus obscure est toujours celle que cause la privation du corps lumineux le plus éloigné.

Quand la *lumière* tombe sur un corps mou, inégal, raboteux, elle s'y imbibe, se répand sur toutes ses parties, en éclaire les innombrables inégalités, & prend par conséquent la plus grande étenduo qu'il lui est possible. On pourroit en comparer l'effet à celui d'un liquido sur un corps spongieux, effet qu'on peut remarquer en jettant une goutte de liqueur sur un morceau de sucre. Mais si la *lumière* rencontre un corps dur & poli, elle est repoussée, se réfléchit ; & si le corps est très-poli & la *lumière* très-vive, elle lance de ce corps un jet de rayons. C'est ce qu'on observe sur les métaux, les marbres & les eaux. Elle est donc plus large & moins brillante sur les corps mous ; plus serrée & plus éclatante sur les corps durs & polis. Ainsi la *lumière* se répand plus largement & avec plus de douceur sur les parties couvertes d'une forte épaisseur de chair, que sur celles où la présence des os est sensible. La *lumière* s'étend sur les joues : on la voit briller & réjaillir sur le front & sur les pommettes. Les terres labourées sont foiblement brillantes, même quand le soleil les frappe : les cailloux, les sables, les roches dures ont des reflets éblouissans. La partie supérieure des feuilles & des herbes est plus brillante que la partie inférieure, parce qu'elle est plus lisse. Les étoffes de coton & de laine s'imbibent des rayons lumineux ; les étoffes de soie les renvoient ; elles ont par conséquent plus d'éclat. Une statue de bronze, de marbre, ou même de plâtre, a les ombres plus fortes & les *lumières* plus piquantes qu'une figure naturelle. On peut donc étudier la beauté des formes sur les statues ; mais on tomberoit dans de graves erreurs, si l'on étudioit sur elles l'effet de la *lumière*, pour transporter cet effet à des figures vivantes.

Les objets frappés de la *lumière* que renvoient d'autres objets, en prennent la couleur qui le mêlange avec leur couleur propre : la chair frappée des rayons que refletent des corps jaunes ou rouges, prend elle-même une teinte rouge ou jaune ; des personnes qui se promenent dans une prairie éclairée du soleil, semblent avoir un teint verdâtre.

La *lumière* change la couleur propre de l'objet ; mais elle doit en participer : ainsi, une étoffe rouge, à l'endroit où elle est le plus vivement frappée de la *lumière*, participe de la couleur de cette *lumière*, & de celle qui lui est propre. C'est donc un défaut de pousser la *lumière* jusqu'au blanc, & l'ombre jusqu'au noir.

Dans un jour universel, c'est-à-dire, qui n'est pas éclairé par les rayons apparens du soleil, mais par toutes les particules de l'air, imprégné de la clarté que lui communique un ciel pur & sans nuages, les *lumières* ont peu de largeur, les ombres sont douces & vagues ; la couleur propre se conserve plus pure dans les demi-teintes & dans les ombres que si les objets étoient immédiatement exposés au soleil ; ils ont en même temps plus de relief, & leurs parties sont plus distinctes : mais aussi l'effet est moins vif & moins piquant.

Les objets sont encore plus distincts par un ciel nébuleux, parce que les yeux ne sont pas éblouis par l'éclat des parties lumineuses : la nature offre l'accord le plus doux ; les couleurs propres, & sur-tout la verdure semblent augmenter de vigueur.

Les objets éclairés par la *lumière* du soleil semblent plus ou moins couverts de vapeurs, suivant que le soleil luit avec plus ou moins de force ; c'est que les atômes qui circulent entre l'objet & notre œil sont beaucoup plus distincts par la lumière du soleil que par un jour pur ordinaire, & paroissent plus ou moins colorés, de sorte que les ombres deviennent tout-à-coup indécises & fuient très-promptement. Il est donc aisé de concevoir que si les ombres sont plus décidées par la *lumière* du soleil, que par tout autre jour, elles ne doivent cependant offrir aucune dureté, à moins que ce ne soit dans des lieux couverts, où règne une *lumière* serrée ; car alors les objets se présentent à la vue d'une manière plus nette, plus distincte & moins fuyante.

Il est aisé de se procurer une démonstration sensible de la dégradation de la *lumière* : il suffit pour cela d'entrer dans une galerie longue, & bien également éclairée dans toute son étendue. Le spectateur s'appercevra que la partie la plus voisine de son œil est la plus lumineuse, & que la clarté semble diminuer à mesure qu'il porte plus loin ses regards. L'expérience deviendra plus frappante encore, si la galerie est ornée de statues de marbre blanc, placées à des distances égales : il verra que la statue la plus éclairée est la plus proche de lui. S'il se place de manière qu'il puisse voir toutes les statues

ſe détachant les unes ſur les autres, il reconnoîtra que la ſeconde ſe détache en brun ſur la première, & ainſi de toutes les autres. Il en eſt tout autrement des ombres qui s'affoibliſſent toujours à meſure qu'elles s'éloignent, parce qu'il ſe place, en proportion de l'éloignement, entre l'objet ombré & l'œil du ſpectateur, une plus grande quantité de vapeurs impregnées de *lumière*. Ainſi donc, ſans ſortir de cette même galerie, ſuppoſons que les ſtatues ſoient de baſalte, au lieu d'être de marbre blanc : alors le ſpectateur verra que la première ſe détache en noir ſur la ſeconde, & que la plus éloignée de toutes paroît auſſi la plus claire.

Une règle aſſez généralement obſervée, c'eſt que la plus grande *lumière* doit frapper fortement le milieu du tableau. Mais cela ne ſignifie pas que cette *lumière* principale doive être la ſeule. On ſait que Rembrandt s'eſt plû, dans un très-grand nombre de ſes ouvrages, à n'employer qu'une ſeule maſſe de *lumière* : Cette pratique donnoit à ſes tableaux un piquant que ne procurent pas des effets plus harmonieux, & les grands ſuccès de ce maître ne permettent pas de le condamner ; mais il ſeroit dangereux qu'il eût un trop grand nombre d'imitateurs : en effet, ce n'eſt pas ce que la nature offre le plus rarement, qui doit être le principal objet de l'art. On peut ſans doute l'imiter quelquefois dans les occaſions où elle rend d'autant plus piquant le bienfait de la *lumière* qu'elle l'épargne davantage ; mais elle en eſt ordinairement prodigue ; c'eſt même cette prodigalité habituelle qui conſtitue ſon caractère, & c'eſt dans ce caractère qu'il faut en général l'étudier & la rendre.

Les Peintres Vénitiens, & Rubens qui avoit puiſé ſes principes dans leurs ouvrages, ſe ſont ſervis, dit M. Reynolds, de pluſieurs *lumières* ſubordonnées. Mais comme, dans la compoſition, il doit y avoir un grouppe dominant, il doit auſſi, dans la diſtribution des lumières, y en avoir une qui domine ſur les autres : il faut que toutes ſoient diſtinctes & variées dans leurs formes, & qu'on n'en compte pas moins de trois. La lumière principale, ayant plus d'éclat que les autres, doit avoir auſſi plus d'étendue.

Les Peintres Hollandois ont particulièrement excellé dans l'entente du clair-obſcur, & ont montré, dans cette partie, qu'une parfaite intelligence peut parvenir à dérober entierement à l'œil toute apparence d'art.

Jean Steen, Teniers, Oſtade, du Sart, & pluſieurs autres maîtres de cette école, peuvent être cités comme des modèles, & leurs ouvrages propoſés aux jeunes artiſtes, comme des objets d'étude pour cette partie.

Les moyens par leſquels le peintre opère, & d'où dépend l'effet de ſes ouvrages, ſont les jours & les ombres, les couleurs fières & les couleurs tendres. Qu'on puiſſe mettre de l'art dans l'entente & la diſtribution de ces moyens, eſt une choſe qu'on ne s'aviſera pas de conteſter : on ne niera pas non plus que l'une des voies les plus promptes & les plus ſûres de parvenir à cet art, eſt un examen attentif des ouvrages des maîtres qui y ont excellé.

Je vais rapporter ici, continue ce ſavant artiſte, le réſultat des obſervations que j'ai faites ſur les ouvrages des artiſtes qui ſemblent avoir le mieux connu l'entente du clair-obſcur, & qu'on peut regarder comme ayant donné les exemples qu'il eſt le plus avantageux de ſuivre.

Le Titien, Paul Véroneſe, & le Tintoret, ont été des premiers à réduire en ſyſtêmes, ce qu'on pratiquoit auparavant comme par haſard & ſans principes certains, & ce que par conſéquent on négligeoit ſouvent auſſi faute d'attention, parce qu'on n'avoit point encore fait de loix qui obligeaſſent à l'obſerver. C'eſt des Peintres Vénitiens que Rubens prit ſa manière de compoſer ſon clair-obſcur ; ſes élèves l'adoptèrent, & elle fut reçue par les Peintres de genres & de bambochades de l'école flamande.

Voici la méthode dont je me ſuis ſervi pendant mon ſejour à Veniſe, pour me rendre utiles les principes qu'avoient ſuivis les maîtres de cette école. Lorſque je remarquois un effet extraordinaire de clair-obſcur dans un tableau, je prenois une feuille de mon cahier d'études ; j'en couvrois de crayon noir toutes les parties dans le même ordre, & la même gradation de clair obſcur qui étoit obſervée dans le tableau, réſervant la blancheur du papier pour repreſenter la *lumière*. Je ne faiſois d'ailleurs attention ni au ſujet, ni au deſſin des figures. Quelques eſſais de cette eſpèce ſuffiſent pour faire connoître la méthode des Peintres Vénitiens dans la diſtribution des jours & des ombres. Après un petit nombre d'épreuves, je reconnus que le papier étoit toujours couvert de maſſes à-peu-près ſemblables. Il me parut enfin que la pratique générale de ces maîtres étoit de ne pas donner plus d'un quart du tableau au jour, en y comprenant la *lumière* principale & les *lumières* ſecondaires, d'accorder un autre quart à l'ombre la plus forte, & de réſerver le reſte pour les demi-teintes.

Il paroît que Rubens a donné plus d'un quart à la *lumière*, & Rembrandt beaucoup moins : on pourroit évaluer à un huitième au plus la partie éclairée de ſes tableaux. Il réſulte de cette méthode que ſa *lumiere* eſt extrêmement brillante ; mais cet effet piquant eſt acheté trop cher, puiſqu'il coûte tout le reſte du tableau qui ſe trouve ſacrifié. Il eſt certain que la *lumière* entourée de la plus grande quantité d'ombres doit paroître la plus vive, en ſuppoſant que, pour en tirer parti, l'artiſte poſſède la même intelligence que Rembrandt ; mais il n'eſt pas certain de même que l'extrême viva-

Digitized by Google

cité de la *lumière*, ſoit la partie la plus eſſentielle de l'art, & que toutes les autres doivent lui être ſacrifiées.

Par le même moyen que je viens d'indiquer, on reconnoîtra les différentes formes & les diverſes diſpoſitions des *lumières*; on pourra l'employer auſſi pour marquer les objets ſur leſquels elles ſont répandues, ou ſur une figure, ou ſur un ciel, ou ſur une nape blanche, ou ſur des beſtiaux, ou enfin ſur des uſtenſiles qui n'auront été introduits dans le tableau que pour la recevoir. On pourra obſerver auſſi quelle partie eſt d'un grand relief, & à quel degré elle tranche avec le fond. Car il eſt néceſſaire qu'il y ait une partie, fût-elle petite, qui tranche avec lui, ſoit qu'on choiſiſſe pour cela une partie claire ſur un fond brun, ou une partie ſombre ſur un fond clair. Ce procédé rendra l'ouvrage ferme & diſtinct; au lieu que ſi l'on ne ſonge qu'à donner de tous côtés de la rondeur, les figures auront l'air d'être incruſtées dans le fond.

En tenant, à quelque diſtance de l'œil, un papier ainſi crayonné par maſſes, ou, ſi l'on veut, groſſièrement tacheté, on ſera étonné de la manière dont il frappera le ſpectateur; il éprouvera le plaiſir que cauſe une excellente diſtribution de clair-obſcur, quoiqu'il ne puiſſe diſtinguer ſi ce qu'on lui montre eſt un ſujet d'hiſtoire, un portrait, un payſage, de la nature morte, &c.; car les mêmes principes s'étendent ſur toutes les branches de l'art.

Peu importe que j'aie donné une idée exacte, & que j'aie fait une juſte diviſion de la quantité de *lumière* qui ſe trouve dans les ouvrages des peintres vénitiens. Chacun peut faire lui-même l'examen que j'indique, & en porter un jugement par lui-même. Il ſuffit que j'aie indiqué la méthode de conſidérer les tableaux ſous ce point de vue important, & le moyen de ſe pénétrer des principes d'après leſquels ils ont été exécutés.

C'eſt en vain qu'on finit un ouvrage avec le plus grand amour, ſi l'on n'y conſerve pas en même-temps un clair-obſcur large. C'eſt donc là une partie qu'on doit recommander conſtamment aux élèves, & ſur laquelle il faut inſiſter plus que ſur toute autre. C'eſt en effet celle qu'on néglige généralement le plus, parce que l'imagination de l'artiſte eſt preſque toujours entièrement abſorbée par les détails.

Pour mieux faire comprendre ce qui vient d'être dit, nous pouvons nous ſervir de la grappe de raiſin du Titien, en la ſuppoſant placée de manière à recevoir de larges maſſes de jours & d'ombre. Chaque grain particulier a, ſans doute, du côté du jour, ſa *lumière*, & au côté oppoſé ſon ombre & ſon reflet; mais tous les grains enſemble ne forment cependant qu'une ſeule & large maſſe d'ombre & de *lumière*. Voilà pourquoi la plus légère, la plus informe eſquiſſe, où ce large clair-obſcur eſt obſervé, produira plus d'effet, & offrira plus l'apparence d'avoir été faite de main de maître, ou, en d'autres termes, préſentera mieux le caractère général de la nature, que l'ouvrage le mieux fini, dans lequel ces grandes maſſes auront été négligées. (*Article extrait des ouvrages de* DANDRÉ-BARDON, FÉLIBIEN, LAIRESSE, *& de M.* REYNOLDS.)

MACHINE, (ſubſt. fém.). Une compoſition dans laquelle le peintre fait entrer un nombre d'objets dont l'heureuſe combinaiſon demande du génie, eſt déſignée en terme de peinture par le mot *machine*.

Ce mot eſt principalement employé à ſignifier une grande compoſition, telle qu'eſt ordinairement un plafond, une coupole, ouvrages qu'on peut regarder comme les grands poëmes de la peinture; mais, en général, un tableau qui offre un nombre de figures & d'objets conſidérable, & pour l'heureux aſſemblage deſquels le génie a beſoin de toutes ſes reſſources, eſt appellé par les artiſtes une *machine*, une *grande machine*.

Cette expreſſion renferme des idées étendues de nobleſſe, de grandeur, d'intérêt, de dimenſions même, qui font qu'on ne s'en ſert pas pour des productions dans leſquelles toutes ces choſes ne ſe trouvent point aſſemblées, ou ne ſont pas néceſſaires.

Une belle *machine* en peinture ſuppoſe donc un grand enſemble des parties de l'art, qui ſurprend & attache, comme une belle *machine*, dans le ſens propre, ſignifie l'aſſemblage des moyens choiſis qu'emploie la méchanique pour plaire & cauſer de l'admiration. On dit, comme je l'ai fait obſerver, d'un plafond, d'une coupole, d'une galerie peinte, d'un vaſte tableau, que ce ſont de grandes, de belles, de ſuperbes *machines*; on le dit, à bien plus forte raiſon, lorſque la peinture eſt accompagnée, dans quelque grande compoſition des arts, de tout ce que chacun d'eux peut produire de digne de contribuer à mériter ce nom.

Nous ne connoiſſons guère aujourd'hui qu'un ſeul ouvrage vraiment digne de le porter dans toute l'étendue qu'on peut lui donner, & qui puiſſe bien déſigner ce qu'il ſignifie : c'eſt le Temple de ſaint Pierre à Rome.

Grande & ſuperbe *machine* en effet, vaſte dans ſes dimenſions, ſublime dans ſon objet, ſurprenante dans ſon exécution. L'architecture y eſt enrichie par la peinture & la ſculpture employées comme acceſſoires, mais avec une ſi juſte meſure, que chacun des objets qui arrêtent les regards, n'a pas un droit aſſez grand pour les diſtraire de l'effet général.

Les moyens les plus durables y ſont employés pour la peinture même, & les matières les plus précieuſes pour les ornemens.

Voilà ce qui conſtitue véritablement une grande & admirable *machine*. Voilà les moyens par leſquels une nation peut prouver, pendant une longue ſuite de ſiècles, qu'elle a porté les arts à un haut degré de perfection, & que l'eſprit & l'ame de ceux qui en compoſoient l'élite, élevés aux idées de la beauté libérale, ont ſu s'appliquer aux objets auxquels elle convient le mieux.

Que n'eſt-il poſſible d'inſpirer ces principes & ce ſentiment nobles & élevés des grandes *machines* à un peuple qui poſſède d'ailleurs tout ce qui ſeroit néceſſaire pour les mettre en exécution? Il eſt fâcheux pour ceux qui aiment leur patrie, leur nation & les arts, de voir parmi nous ſi peu de monumens (je pourrois dire peut-être aucun) qui puiſſent annoncer un jour que nous avions fait d'aſſez grands progrès pendant deux ſiècles, féconds en talens, pour en laiſſer à ceux qui nous ſuivront, des preuves dignes de leur ſervir de modèles & d'exemples. Quels ſont donc les obſtacles qui s'y oppoſent? quelles ſont les qualités qui ſemblent nous manquer à cet égard?

Le ſentiment des grandes convenances, & l'eſprit de ſuite qui, fondé ſur elles, donne la conſtance néceſſaire pour ne pas s'écarter, pendant un grand nombre d'années, d'un plan, & le courage de le porter à ſa perfection, ſans que la mort de ceux qui l'ont formé, & la ſucceſſion de ceux ſous l'adminiſtration deſquels il s'exécute, change rien à l'eſprit qui l'a fait concevoir.

Il eſt beſoin, ſans doute, que des génies très-diſtingués conçoivent l'idée de ces chefs-d'œuvre. Il eſt beſoin de vrais patriotes & d'adminiſtrateurs très-éclairés pour les exécuter ou les faire exécuter. Cette dernière condition ſe rencontre parmi nous (oſons le dire) plus rarement que la première, parce qu'il ſeroit néceſſaire que les hommes propres à ſe montrer uniquement animés par la gloire nationale, fuſſent profondément inſtruits des principes généraux de tous les arts libéraux, regardés, non comme arts d'agrément, mais comme langages des grandes inſtitutions, ce qui les mettroit à l'abri des préjugés, des modes, des incertitudes & des variations qui peuvent influer ſur leurs jugemens & leurs volontés. (*Article de M.* WATELET).

MAGIE, (ſubſt. fém.). La *magie*, au ſens propre, s'eſt évanouie avec une partie des erreurs que produit l'ignorance.

La *magie*, au ſens figuré, *magie* puiſſante dans ſes effets, mais dont les principes & les moyens ſont encore inconnus à la plupart des hommes, s'eſt multipliée & s'eſt étendue par les découvertes des ſciences, & ſur-tout par les progrès des arts libéraux.

La *magie* de la peinture eſt ſéduiſante par d'agréables illuſions. Ses artifices trompent facilement, lorſqu'on ne fait point d'efforts pour s'en défendre, & non-ſeulement on ne lui ſait pas mauvais gré des erreurs qu'elle cauſe; mais plus nous éprouvons qu'elle nous abuſe, plus notre reconnoiſſance & notre conſidération augmentent pour elle : effet fort remarquable, puiſque le charlatan, (eſpèce de *magicien* fort accréditée de nos jours) lorſqu'il eſt convaincu d'avoir trompé, excite la haine, l'indignation ou le mépris, tandis que l'artiſte dont on éprouve & l'on reconnoît l'artifice, excite l'admiration & devient cher à ceux qu'il a fait tomber dans l'erreur.

Je dis l'artiſte en général, car chacun des arts libéraux a la *magie* qui lui eſt particulière. Ses effets ſont de faſciner en quelque façon deux de nos ſens, l'ouïe ou la vue. Ces deux ſens flattés, ou habilement trompés, livrent aux artiſtes l'empire de l'eſprit & du cœur de ceux qui s'occupent de leurs ouvrages.

Dans le nombre de ſix arts que j'appelle libéraux, deux agiſſent ſur le ſens de l'ouïe; les quatre autres ont pour objet de captiver la vue.

La parole & la muſique produiſent leurs effets *magiques* par le moyen de l'organe qui fait entendre : la pantomime, la peinture, la ſculpture & l'architecture, agiſſent & exercent leurs charmes ſur l'organe de la vue.

On peut obſerver, à ce ſujet, que l'ouïe eſt un ſens paſſif, & qu'on peut regarder le ſens de la vue comme un inſtrument actif; car on peut refuſer de diriger ou de fixer les yeux ſur un objet; mais on n'a pas abſolument la même puiſſance ſur les oreilles, ou du moins cette puiſſance, bien plus difficile à exercer, eſt le plus ſouvent en défaut, ſi elle n'emploie pas de moyens étrangers.

Je n'examinerai pas ici les différences que la nature de ces organes apporte aux affets des ſenſations que nous éprouvons; mais je dirai ſeulement que la *magie* de la peinture eſt une des plus ſéduiſantes par ſes illuſions, parce qu'elles ont un effet preſque général, qu'elles agiſſent avec une promptitude extrême, & que les hommes vont d'eux-mêmes, avec empreſſement, au-devant de l'illuſion qu'elles produiſent.

La *magie* de la peinture eſt appuyée ſur celle de la lumière, c'eſt-à-dire, ſur ſes innombrables effets qui produiſent les couleurs & les modifient ſans ceſſe à nos yeux.

Mais, d'après ce fondement, l'art a cherché, dans ſes progrès, à étendre ſes effets *magiques* par le ſecours de l'*ordonnance*; par la beauté, la correction des figures, des expreſſions; par la vigueur du coloris, enfin par une infinité de myſtères que les maîtres ou l'étude apprennent à ceux qui s'y dévouent.

Cependant, pour revenir à la plus ordinaire acception du terme dont il s'agit dans cet article, c'eſt à la couleur qu'il eſt plus particulièrement affecté dans le langage de l'art; mais il faut, pour qu'il ſoit appliqué avec juſteſſe, que le tableau dont on vante la *magie* obtienne effectivement ſon effet le plus puiſſant du mérite de la couleur, & que les cauſes particulières de l'illuſion qu'il produit ne ſoient pas faciles à démêler par ceux qui en éprouvent les effets.

Un tableau eſt remarquable par ſa *magie*, ſi les couleurs y empruntent de leur harmonie, de leurs ſavantes oppoſitions, de leurs diſtributions méditées, une valeur qu'elles n'auroient pas ſans ces recherches.

Ces myſtères des oppoſitions, des tranſitions ou paſſages, des relations ou ſympathies des diverſes couleurs entre-elles, & de l'harmonie puiſſante qui en réſulte, ne peuvent être pénétrés & développés que par une pratique ſuivie & toujours raiſonnée.

Voyez opérer un ſavant artiſte, vous appercevrez ſur ſa palette, dans le ſeul arrangement de ſes couleurs & ſur-tout dans l'ordre des teintes qu'il a préparées, une ſorte de *magie* qui attache vos yeux & qui vous plaît.

Voyez-le enſuite prendre avec la broſſe ou le pinceau une teinte dont ſon intelligence éclairée a preſſenti l'effet, cette teinte, examinée ſeule dans l'intervalle qu'il met à la porter de la palette ſur la toile, offre ſouvent un ton que vous jugez ſi peu convenable à l'objet auquel vous voyez qu'il eſt deſtiné, que vous croyez ce choix une erreur de l'artiſte : cependant ſa main intelligente & ſûre la place, & dans l'inſtant, par un effet vraiment *magique*, les couleurs qui environnent cette teinte, lui dérobent ce qui ſembloit devoir bleſſer vos regards, ou cette teinte leur donne elle-même ce qui ſembloit leur manquer.

C'eſt la vigueur du coloris ſur lequel s'eſt monté l'artiſte, c'eſt le caractère de l'harmonie, l'accord des tons voiſins, qui font que la teinte dont j'ai parlé eſt préciſément celle qui convenoit à la place qu'on lui aſſigne, & qu'en ce moment elle augmente ou complette l'illuſion *magique* qui donne du relief à un objet peint ſur une ſurface plate, & le fait ſortir du fond ſur lequel il ſembleroit devoir reſter attaché.

Ainſi, dans la réunion d'un grand orcheſtre, un inſtrument qui prélude ſeul, avant de

Digitized by Google

concerter, peut vous porter des ſons durs ou peu agréables par eux-mêmes, & ce même inſtrument placé, réuni avec les autres, ou ſuccédant à ſon tour à ceux qui préparent ſon juſte effet, en produit un que vous n'auriez pas ſoupçonné.

Voilà une idée de la *magie* de la couleur : quelques opérations d'un artiſte habile qui veut bien initier ſon élève ou un amateur curieux dans ſes myſtères, lui en apprendroient plus que je ne puis le faire ; car s'il eſt bien établi que ce qui parvient à l'eſprit par les yeux, fait en général une impreſſion prompte & durable, ce principe eſt bien plus vrai lorſqu'il s'agit d'objets abſolument relatifs au ſens de la vue.

D'ailleurs, il eſt dans les arts libéraux des ſecrets, pour ainſi dire, que l'art du diſcours ne peut éclaircir, & que la pratique dévoile en un moment.

Je ne m'étendrai donc pas ſur différens détails des opérations de la peinture, qu'on peut appeller figurément *magiques*, telles que le charme par lequel une couleur harmonieuſe arrête votre regard, par lui votre attention, enſuite par celle-ci votre intérêt ſur un objet principal, & d'autres d'un genre ſemblable, parce que je m'étendrois trop. J'eſſayerai cependant d'en donner quelques idées aux mots propres & non figurés qui ſe trouveront y avoir quelque rapport.

Je dirai ſeulement encore que les pratiques de cette partie myſtérieuſe de l'art ſont ſujettes à différentes méthodes. L'étude de la nature, ou l'inſtruction qu'on reçoit des maîtres & de l'étude des bons ouvrages, doivent décider les jeunes artiſtes ſur le choix.

Le génie doit auſſi les inſpirer ; car c'eſt à lui ſeul qu'eſt réſervé de nos jours le pouvoir *magique*, tel qu'il peut exiſter parmi les hommes inſtruits.

Cette ſcience ſurprenante, la *magie* n'eſt en effet aujourd'hui que le pouvoir des ames ſur les ames, ou par leur propre aſcendant, ou par le ſecours des arts divins qui dépendent du génie ; car ce ſont eux qui lui donnent les moyens de maîtriſer & de modifier à ſon gré les ſens, les eſprits & les cœurs.

Pour vous, jeunes artiſtes, vous voyez, par ce que j'ai dit, que la région des arts eſt un pays de prodiges. Ceux qui l'habitent, ſemblables aux anciens habitans de la Theſſalie, ſont plus ou moins *magiciens*. Qu'il vous ſuit donc permis de vous croire, puiſque vous habitez cette région, capables de parvenir à la connoiſſance des myſtères qui l'ont rendue célèbre, & d'opérer des merveilles & des preſtiges.

Armez-vous d'une baguette ; tracez des figures, & ſi vous êtes initiés dans les ſecrets dont vous devez faire uſage, ces figures, ſeulement tracées, cauſeront des impreſſions de joie, de douce volupté, ou de douleur. Vous ferez paſſer dans les ames, par des images peintes ou des figures de cire, de terre, de marbre, d'airain, la vénération, l'amour, le délire ou la ſageſſe. Vous ferez enfin revivre les morts ; vous immortaliſerez les mortels, & il ſemblera qu'on voie agir & parler des hommes qui, réellement, n'auront aucune conſiſtance & aucun mouvement.

Jeunes gens, c'eſt figurément, il eſt vrai, que je m'exprime ainſi ; mais ſi vous êtes nés véritablement peintres, pourquoi ne vous parlerois-je pas le langage des poëtes ? ne ſerois-je pas autoriſé de même à parler aux poëtes le langage des peintres ? vous avez tous la même deſtination, & il eſt naturel qu'on entretienne avec les mêmes idiômes ceux dont l'imagination eſt également conſacrée à s'élever ſans ceſſe au-deſſus des choſes ordinaires, & à donner, non-ſeulement un corps aux êtres abſtraits, mais une ame à la matière & à des ſignes de convention.

Laiſſez-vous donc aller aux illuſions, au point de vous croire deſtinés aux prodiges.

Si vous n'eſtimiez pas votre art plus que ne font tous ceux qui ne ſont ni peintres, ni poëtes, vous ne mériteriez jamais ces titres ; vous ſeriez toujours confondus dans la foule.

Un homme qui aime véritablement, ſe croit, par la poſſeſſion de l'objet de ſes affections, le plus heureux, & par-là le premier des mortels. Il ne changeroit pas ſon ſort contre celui des rois & même des dieux. Un artiſte, dans la jouiſſance heureuſe de ſon art, ſe croit au-deſſus de tous ceux qui s'occupent des autres connoiſſances ; & celui qui eſt vraiment peintre, regarde, en les plaignant, ceux qui ne peignent pas.

Enfin il eſt *néceſſaire*, pour que les arts & les ſciences s'entretiennent parmi les hommes & s'avancent à leur perfection, que chacun des ſavans & des artiſtes croient avoir choiſi la première de toutes les profeſſions.

Dans ce pays d'illuſions, dans la république des arts, chaque individu qui, ſous une infinité de rapports, eſt égal à ſes ſemblables, jouit de l'erreur ſéduiſante de penſer qu'il porte ſa tête au-deſſus de tous ceux avec qui il ſe meſure.

Il eſt cependant peu de géans parmi eux. Quelques-uns qui l'ont été, ſe ſont crus fort inférieurs à la taille dont ils étoient doués, & je dois vous dire que, par un effet *magique*, différent de ceux dont je vous ai parlé, ce ſentiment, qui les diminuoit à leurs regards, les grandiſſoit à ceux des autres. (*Article de M. WATELET.*)

MAIGRE, (adj.) MAIGREUR, (ſubſt. fém). On dit un pinceau *maigre*, un crayon *maigre*, un trait, un contour *maigre*, une touche *mai-*

gre; c'eſt le contraire du large, du moëlleux, du nourri; c'eſt ce qui produit un ouvrage ſec. Si l'on voit grandement la nature, on n'en fera point une repréſentation *maigre*; on la repréſentera largement, comme elle ſe montre elle-même. Nous avons parlé des figures *maigres*, ſous le mot *grêle*.

Dans l'enfance de l'art, on a été *maigre* dans toutes les parties; on l'a été dans tous les ſens où ce mot puiſſe ſe prendre. On tâtonnoit encore la nature, parce qu'on n'avoit pas appris à la connoître; on ne la voyoit qu'en détail, au lieu de la voir dans ſes maſſes; on n'oſoit rien faire largement, parce qu'on n'avoit pas encore aſſez opéré pour contracter une heureuſe hardieſſe. La timidité de l'inexpérience conduiſoit néceſſairement à la *maigreur*.

La *maigreur* eſt par tout un défaut, même dans les ouvrages en petit: mais c'eſt une vertu d'y montrer à propos un crayon fin, un pinceau fin, une touche fine, en prenant même la fineſſe dans le ſens phyſique. (L.).

MAIN, (ſubſt. fém.) Ce mot eſt du langage des arts dans les phraſes ſuivantes: ce tableau eſt de bonne *main*: On reconnoît dans cette touche la *main* d'un grand maître. Les tableaux de chevalet qui portent le nom de Raphaël, ſont rarement de ſa *main*; ils ont été peints d'après ſes deſſins par d'habiles élèves. Il s'en faut bien que l'art ne conſiſte tout entier dans le travail de la *main*. C'eſt l'habitude qui apprend à diſtinguer la *main* des maîtres. L'adreſſe de la *main* n'eſt pas une partie mépriſable du métier. De grandes beautés de l'art peuvent être dégradées par la timidité de la *main*. Dufreſnois avoit une grande rhéorie, mais la *main* lui manquoit, parce qu'il avoit moins exercé l'art qu'il ne l'avoit contemplé. Les conceptions les plus ingénieuſes ſont peu de choſe dans les arts ſans la pratique de la *main*, & la ſcience de la nature.

La Hollande a produit un artiſte qui peignit réellement avec la *main*. Cornille Ketel, après avoir peint pendant vingt ans, comme les autres, avec la broſſe, s'aviſa de quitter cet inſtrument de l'art, & de ſe ſervir de ſes doigts au lieu de pinceaux. Pour n'avoir pas de témoins de ſes premiers eſſais en cette manière, il commença par ſon portrait, & réuſſit. Ne trouvant pas encore ce tour de force aſſez ſingulier, il ſe mit à employer les doigts de ſa main gauche, comme ceux de la droite, & en vint même juſqu'à peindre avec les orteils. On rapporte ce trait, moins pour le faire admirer, que comme une bizarrerie qui ne mérite pas de trouver d'imitateurs. En effet, comme le remarque M. Deſcamps, peintre lui-même: « dès qu'on peut mieux » peindre avec le pinceau qu'avec les pieds & » les mains, pourquoi abandonner un uſage » plus ſûr & plus facile? Le but d'un Artiſte » étant de faire le mieux poſſible, on doit » préférer la manière de bien faire facilement, » à celle de mal faire difficilement.

Cependant il paroît que Ketel ne fit pas mal; mais n'auroit-il pas mieux fait par le procédé ordinaire?

Il diſoit une choſe juſte; c'eſt que tout ſert d'inſtrument quand on a le génie. Il ajoutoit que c'étoit pour le prouver qu'il avoit quitté le pinceau; & en cela il avoit tort; car il auroit dû reconnoître que les inſtrumens aident aux opérations du génie.

La *main*, priſe dans le ſens ordinaire, eſt du nombre de ce que les artiſtes appellent *extrémités*, parties qui exigent le plus d'étude, & qui doivent être traitées avec le plus de ſoin. (*Article de M. Levesque.*)

MAITRE, (ſubſt. maſc.). Ce mot, dans la langue des arts libéraux, a ſouvent la même ſignification que dans celle des arts mécaniques: on entend par *maître*, l'artiſte qui donne aux jeunes gens des leçons de ſon art, & l'on dit en ce ſens: *MM. David & Vincent ont eu M. Vien pour maître.*

Maître ſignifie auſſi un artiſte aſſez diſtingué par ſes talens, pour que ſes ouvrages puiſſent ſervir de modéles aux élèves & même aux profeſſeurs de l'art. Quand on emploie ce mot dans cette acception, on y joint ſouvent l'adjectif *grand*: On dit *les ouvrages des grands maîtres; ce tableau eſt d'un grand maître.* Les travaux qu'ont laiſſés les *grands maîtres*, ſont de belles leçons pour la poſtérité.

Souvent le jeune artiſte n'eſt pas libre de ſe choiſir un *maître*; ce choix eſt fait par ſes parens, ou dépend des circonſtances. Il peut d'ailleurs ne ſe trouver aucun *maître* habile dans le pays où il vit, dans le ſiècle où il eſt né: mais il a en effet autant de *maîtres* qu'il a vécu avant lui, ou loin de ſa réſidence, de grands artiſtes dont il puiſſe étudier les ouvrages. Les ſtatuaires de l'ancienne Grèce, ſéparés de lui par une période de deux mille années, ſont des maîtres qui lui prodiguent encore aujourd'hui les plus ſavantes leçons. Leurs écoles ſont toujours gratuitement ouvertes, & l'on y puiſe des principes toujours ſûrs, tandis que, dans bien d'autres écoles, on vend chèrement des leçons qui ne peuvent qu'égarer.

C'eſt après avoir eu ſous les yeux les ouvrages des *grands maîtres*, & s'en être aſſiduement nourri, qu'on peut produire quelque choſe qui leur reſſemble; c'eſt après avoir formé nos yeux par leur manière de voir, & avoir fait contracter à notre eſprit l'habitude de former des penſées nobles & grandes comme les leurs, que nous ſerons capables de reconnoître, & de choiſir ce qu'il y a de grand & de beau dans la nature.

Peut

Pour inventer, il faut avoir réuni une maſſe de matériaux que notre eſprit puiſſe mettre en œuvre. Rien ne ſe fait de rien. Ce que nous appellons invention, n'eſt que la faculté de combiner d'une manière nouvelle, les idées que nous avons reçues. Si nous n'acquérons qu'un petit nombre d'idées, nous ne pouvons faire qu'un petit nombre de combinaiſons, & nous ne ſerons par conſéquent que de foibles inventeurs. On a vu, dans tous les genres, des hommes en qui l'on avoit d'abord ſoupçonné du génie, mais à qui l'on a bientôt refuſé cette qualité, parce qu'ils ne faiſoient toujours que revenir ſur leurs premières traces & parcourir un cercle étroit. Ce n'eſt pas qu'en effet ils n'euſſent reçu de la nature le génie, mais c'eſt qu'ayant négligé de le nourrir, ils l'avoient rendu inactif, en lui refuſant les moyens d'opérer.

Un eſprit vuide ne fera jamais inventeur. Homère avoit toute la ſcience de ſon temps; & l'on peut conſidérer ſes poëmes comme l'Encyclopédie d'un peuple nouvellement ſorti de la barbarie. Michel-Ange, Raphaël connoiſſoient tout ce que pouvoient leur avoir appris leurs prédéceſſeurs, c'eſt-à-dire, tous les ouvrages des artiſtes qui avoient travaillé depuis la renaiſſance des arts, & toutes les antiques alors découvertes.

Plus l'eſprit s'enrichira des tréſors des anciens & des modernes, plus il acquerra d'étendue, &, à diſpoſitions égales, celui dont les ſoins auront raſſemblé le plus de richeſſes, ſera celui qui montrera le plus d'invention. Je dis à diſpoſitions égales, car tel eſprit eſt trop foible pour employer ſes richeſſes; il en eſt accablé: tel autre, manquant de netteté, ne peut ni les mettre en ordre, ni même les connoître.

Quand on recommande d'étudier les ouvrages de ceux qui nous ont précédés, cela ne veut pas dire qu'il faille copier leur manière de colorer, de compoſer, de deſſiner, de penſer. Il faut ſe rendre les émules, & non les eſclaves de ceux qu'on ſe propoſe pour modèles; il faut ſur-tout joindre conſtamment l'étude de la nature à celle des *grands maîtres*.

Mais, ſans les *maîtres*, l'étude de la nature réduiroit l'artiſte au même point où ſe trouva le premier inventeur de l'art, & ſes progrès ne ſurpaſſeroient pas ceux de ce premier inventeur. Dans un ſiècle qui a ſuivi tant de ſiècles où les arts ont été cultivés, il faut s'éclairer par l'expérience de tous les ſiècles paſſés. C'eſt cette expérience qui nous apprend à voir la nature; elle ſe découvre à tous les yeux; mais il faut que les yeux apprennent à la lire. Elle nous offre le ſpectacle des plus belles formes; mais ce ſont les *maîtres* qui nous enſeigneront à les diſcerner.

En conſidérant les ouvrages des maîtres, il faut, dit M. Reynolds, que nous ſuivions dans cet article, chercher les principes qui les leur ont fait produire. Ils ſont écrits ſur la toile; mais ce n'eſt pas une obſervation ſuperficielle qui nous les fera lire. L'art eſt caché; c'eſt aux recherches de l'obſervateur à le découvrir.

Il eſt certain que l'art s'apprend mieux par l'inſpection des ouvrages, qu'en liſant ou en écoutant les principes qui en ont été déduits. Ces principes ne ſont qu'avertir, c'eſt au diſcernement à reconnoître, dans ces ouvrages, ce qui eſt excellent, ce qui eſt ordinaire, & ce qui eſt défectueux. (*Article extrait de M.* REYNOLDS.)

MANIEMENT, (ſubſt. maſc.) *Maniement* du crayon, du pinceau. On dit auſſi quelquefois qu'un peintre fait bien *manier* ſes couleurs, que les couleurs ſont bien *maniées* dans un tableau; expreſſion figurée, puiſqu'on ne manie point en effet les couleurs, mais le pinceau qui en eſt chargé. On dit encore qu'un peintre a bien *manié* ſon ſujet, pour faire entendre qu'il s'en eſt rendu maître, comme d'une ſubſtance molle ou flexible qu'on *manie* à ſon gré.

La peinture proprement dite, & indépendamment des parties qui appartiennent à l'art, étant un métier qui conſiſte à employer les couleurs à l'aide du pinceau, un bon *maniement* de pinceau eſt eſſentiel à ce métier. Un peintre qui fait des ouvrages eſtimables à d'autres égards, mais qui n'a qu'un mauvais *maniement* de pinceau, eſt un artiſte habile, mais qui ne poſſéde pas le métier de ſon art.

Il eſt douteux que les Grecs euſſent, dans le temps d'Apelles, ce que nous appellons un beau *maniement* de pinceau, lorſque ce peintre célèbre diſputoit avec Protogènes à qui traceroit les lignes les plus fines, lorſque ce dernier employoit pluſieurs années à peindre un tableau d'une ſeule figure: mais cela ne ſignifie pas qu'ils ne fuſſent de très-grands artiſtes, & qu'ils ne poſſedaſſent des qualités bien ſupérieures à cette adreſſe de la main. Les modernes ne remporteroient donc qu'une bien foible victoire ſur les anciens, quand ils parviendroient même à démontrer que ceux-ci ne les égaloient pas dans une partie toute manuelle. On ſait même que depuis la renaiſſance des arts, les grands maîtres des écoles Romaine & Florentine n'ont pas excellé dans cette partie, & qu'elle n'a été portée à ſa plus haute perfection que par des écoles inférieures. On peut encore obſerver que l'art a dégénéré, quand cette partie du métier eſt devenue plus ſéduiſante. Mais cela ne ſignifie pas qu'il ſoit permis de la négliger, ſur-tout dans les ouvrages qui doivent être expoſés près de l'œil du ſpectateur. A préſent que le métier eſt devenu familier, on ne pardonne pas à l'artiſte de le poſſéder foiblement. Il eſt néceſſaire au plaiſir des yeux,

& c'eſt en plaiſant d'abord aux yeux, que l'art exerce enſuite ſon empire ſur l'ame.

Mais l'artiſte en poſſédant bien ſon métier, ne doit l'eſtimer que ce qu'il vaut, & ne le regarder que comme le moyen, & non comme le but de ſon art. Le peintre qui ſait ſeulement bien *manier* le pinceau, & diſpoſer des couleurs, poſsède un talent qui peut le faire marcher l'égal d'un fabricant d'étoffes : chacun d'eux emploie des moyens differens ; mais ils ont tous deux le même objet, celui de flatter la vue. (*article de M.* LEVESQUE).

MANIÈRE, (ſubſt. fém.). Ce mot ſe prend en deux ſens : lorſqu'on dit qu'un artiſte a de la *manière*, on entend qu'il s'eſt fait une pratique qui ne tient qu'aux habitudes qu'il a contractées & qui s'éloigne de la nature. Quand on dit, la *manière* d'un maître, on entend le caractère particulier, qui, défectueux ou louable, le diſtingue de tout autre artiſte, comme les traits d'un homme le diſtinguent d'un autre homme.

Voici comment s'exprime Mengs, en parlant de la *manière* priſe dans le premier ſens. « Elle eſt, dit-il, une eſpèce de fiction ou » d'impoſture ; il y en a de deux ſortes : l'une » qui conſiſte à omettre pluſieurs parties, & » l'autre à rendre les parties d'une *manière* nou- » velle & contraire à la nature. On trouve des » exemples de l'une & de l'autre, ſavoir, des » artiſtes qui, en cherchant le grand goût, » ont omis tant de parties, qu'ils ont dénatu- » ré l'eſſentiel de la choſe même ; & d'autres » qui, en voulant corriger & embellir les » objets, ont fait les grandes parties beaucoup » plus grandes, & les petites beaucoup plus » petites : de ſorte qu'ils ont paſſé les bornes » de la nature, tant dans les formes que dans » les jours & les ombres, & les autres parties » de l'art ».

Ces dernières paroles indiquent aſſez que la *manière* ne conſiſte pas ſeulement dans le deſſin, mais qu'elle peut ſe trouver, & qu'elle ſe trouve toujours plus ou moins dans la couleur, dans l'effet, dans le maniement de pinceau. Quand elle annonce ſeulement le caractère de l'artiſte, ſans s'éloigner de la vérité, elle eſt une dépendance néceſſaire de l'art ; car chaque artiſte a néceſſairement ſa manière de deſſiner, de colorer, de peindre, comme chaque individu qui écrit a ſon caractère particulier d'écriture. Quand elle eſt fondée ſeulement ſur l'habitude, ſur l'affectation, ſur l'abandon de la nature, elle eſt toujours condamnable, quand elle auroit même quelque choſe d'agréable ou d'impoſant qui lui attireroit des admirateurs.

Dans quelque ſens que l'on prenne le mot *manière*, celle d'un maître n'eſt jamais ce qu'on doit imiter de lui : c'eſt comme ſi nous voulions imiter l'attitude, le geſte, la démarche d'un autre homme ; toutes qualités qui tiennent à ſa conformation, & ne conviendroient pas à la nôtre.

Comme la *manière* d'un maître, dit M. Reynolds, que nous ſuivrons dans le reſte de cet article, comme, dis-je, la *manière* d'un maître eſt une particularité qui le ſingulariſe & le diſtingue d'un autre, qu'elle eſt une des parties les plus remarquables de ſes ouvrages, celle qui frappe d'abord les yeux, il eſt facile au jeune artiſte de s'y tromper, & de croire imiter ce qui fait la gloire de ce maître, lorſqu'il n'imite que le caractère individuel qui lui étoit propre, & qui ne devoit être propre qu'à lui. Cette imitation eſt d'autant plus déplacée, qu'on peut dire que la plus belle *manière* eſt cependant un défaut, puiſque le but de l'art eſt la parfaite repréſentation de la nature, & que c'eſt la nature qu'on doit retrouver dans les ouvrages de l'art, & non la pratique particulière de celui qui l'exerce. Ce défaut ſera toujours plus ou moins attaché aux repréſentations de la nature, parce que faites par des hommes, elles recevront toujours quelque choſe de ce qui leur eſt perſonnel : mais l'artiſte qui cherche à imiter la *manière* d'un autre, y joint encore néceſſairement quelque choſe d'une *manière* qui lui eſt propre à lui-même, & ſon ouvrage qui devroit être une imitation auſſi voiſine de la nature qu'il eſt poſſible, ſe trouvera doublement manièré.

La *manière* d'un grand artiſte, toujours défectueuſe en ce qu'elle n'eſt pas la nature, a cependant ſa beauté. Elle peut être grande, fine, hardie, moelleuſe, ſoignée, &c. Les admirateurs de ce maître oublient qu'elle eſt un défaut, & cherchent à l'imiter, au lieu des vraies beautés qui méritent ſeules de leur ſervir de modèles. Ils oublient qu'elle eſt belle dans celui à qui elle eſt perſonnelle, à qui elle a été donnée par la nature ; dans celui qui n'a pu ſe diſpenſer de l'avoir, parce qu'elle tient à ſon organiſation ; mais qu'elle perd ſon mérite dans le ſervile imitateur, qui auroit dû avoir ſa *manière* propre, s'il avoit eu le mérite d'être quelque choſe. La *manière* des grands maîtres eſt eſtimée, non par elle-même, mais à la faveur des beautés qui l'accompagnent.

Ce qui entraînera l'artiſte dans une manière empruntée, ce ſera ſa ténacité à n'étudier qu'un ſeul maître. Il en prendra certainement la *manière*, & n'en prendra ſur-tout que la *manière*. Il lui reſtera inférieur, parce que l'artiſte qu'il a choiſi pour guide, a étudié différens maîtres & la nature, & que lui-même ſe borne à n'étudier qu'un maître. Un homme peut mériter ſans doute qu'on l'étudie ; mais aucun n'a pu,

Digitized by Google

s'élever assez au-dessus des autres, pour mériter d'être étudié seul.

Raphaël étudia d'abord le Pérugin son maître, & se borna tellement à l'étudier, qu'il étoit difficile de distinguer les ouvrages de l'un d'avec ceux de l'autre : mais portant ensuite plus loin ses regards, il imita les grands contours de Michel-Ange, la couleur de Léonard de Vinci & de Fra Bartolomeo ; il étudia celles des antiques qu'il put voir par lui-même, & envoya des dessinateurs en Grèce pour lui apporter au moins des dessins de celles qu'il ne pouvoit étudier. C'est en réunissant tant de modèles, qu'il devint lui-même un grand modèle pour ses successeurs : il ne prit pas une manière empruntée, &, toujours imitateur, il resta toujours original. (*article de M.* Levesque).

MANIERE-NOIRE. Sorte de gravure sur cuivre. *voyez* l'article Gravure : nous en décrirons les procédés dans le Dictionnaire de pratique.

MANIÉRÉ, (adj.). On dit dans la langue & l'usage général qu'*un homme est maniéré :* on dit que *le style d'un auteur est maniéré, qu'un morceau de musique, une statue, une façade de bâtiment sont maniérés.* Toutes ces expressions tendent à désigner que les objets dont on parle, ont de l'affectation, de la recherche dans le caractère & dans les formes. On peut donc dire que le *maniéré* est une mauvaise imitation de la simplicité, du naturel, de la noblesse ou des graces.

Le malheur des arts & des mœurs est que plus les sociétés humaines semblent connoître le prix de certaines perfections, plus elles les vantent sur-tout, & plus elles substituent souvent à leur place l'affectation qui forme le *maniéré.* Il sembleroit que la véritable perfection consisteroit, dans les arts & dans la morale, à être parfait, sans, pour ainsi dire, le savoir, comme la perfection de la beauté & de la grace dans les femmes, est de posséder ces avantages sans s'en douter. La jeunesse est l'âge qui adopte plus facilement le *maniéré* ; mais les graces qui lui sont naturelles, le rendent pour l'ordinaire moins choquant. D'ailleurs on lui pardonne volontiers des erreurs. Les artistes qui se livrent à la société, sont souvent entraînés, comme les jeunes gens dont je viens de parler, au *maniéré*, & l'exercice des arts d'imagination prolonge, pour ainsi dire, dans plusieurs de ceux qui les cultivent, la jeunesse de l'esprit. Aussi est-il assez ordinaire de voir des artistes long-temps jeunes, soit par quelques-unes des erreurs propres à cet âge, soit aussi par les agremens dont il est doué.

Il est un *maniéré* dans l'art de peinture, qui provient du méchanisme de l'art. On pourroit l'appeller *maniéré d'habitude* & le premier dont j'ai parlé, *maniéré de caractère.* C'est ce que l'on entend aussi par le mot *manière*, lorsqu'en langage de peinture, on ne donne pas de sens défavorable à ce mot.

L'imperfection attachée à notre nature, est cause que, pour acquérir la facilité nécessaire à l'exercice des talens, nous sommes obligés de répéter une infinité de fois les mêmes opérations, les mêmes mouvemens, les mêmes procédés, & de plier, par une longue habitude, nos organes à l'emploi que nous voulons leur donner. Cet exercice renouvellé produit effectivement la facilité d'opérer, mais les organes contractent des habitudes ; je dirois volontiers des tics. Ils s'accoutument à une sorte de routine, défavorable à la perfection, car la perfection de l'imitation doit approcher de celle de la nature qui est inépuisable en variétés.

Cette habitude, dont je viens de parler, ne se borne pas à affermir les organes ; car l'esprit même, qui est à la fois actif & paresseux, s'habitue aussi, quant aux opérations qui le concernent, à repasser, par les routes qu'il s'est frayées ; de manière que l'artiste se laisse insensiblement dominer par une double routine, celle des organes & celle des idées. *Son dessin* alors, *ses contours, sa touche, sa couleur, son choix d'harmonie ;* d'une autre part, *sa composition, ses airs de tête, ses expressions, ses dispositions de figures, de grouppes, de draperies, de plis*, tout enfin se ressent de cet ascendant de l'habitude.

Arrêtons-nous encore un moment à ces détails pour les rendre plus intelligibles à ceux qui ne les connoissent pas. Nous passerons ensuite à ce qu'on peut adresser à ce sujet à ceux qui, exerçant les arts, entendent, comme on dit, à demi-mot.

Le peintre, obligé de plier sa main à l'usage prompt & facile de la brosse ou du pinceau, pour appliquer & pour mêler les couleurs, ou pour ajouter la touche qui donne l'ame, la vie, le mouvement aux objets qu'il représente, acquiert une *manière* de parvenir à ces opérations qu'il recommence sans cesse, & cette manière dans laquelle il se renferme sans s'en appercevoir, à laquelle il se borne enfin, devient tellement sensible, tellement reconnoissable, que, sans avoir approfondi l'art, & sans beaucoup de raisonnemens, un marchand, un homme du monde qui voit beaucoup de tableaux, distinguent les ouvrages des différens maîtres. L'habitude contractée par le peintre, devient donc une *manière* ou une convention qu'il s'est imposée & qui donne, en quelque sorte, le signalement de ses ouvrages. Il devient reconnoissable par des objets répétés, comme l'Ecrivain par certaines formes de lettres & un auteur par certains tours &

Digitized by Google

certaines expreſſions favorites. Voilà ce qu'on entend, dans le langage de l'art, par les mots *maniéré* & *manière*.

Il vous eſt plus aiſé, jeunes artiſtes, qu'à d'autres, d'être convaincus que la nature eſt infinie dans ſes modifications & que nous ſommes bornés dans notre induſtrie & dans notre intelligence. De plus, nous recevons tous en naiſſant des penchans. Si les vôtres vous portent à l'affectation, & qu'on vous reproche d'être *maniérés* dans votre talent, de grace, conſidérez le ridicule de ceux qui le ſont dans leurs diſcours, dans leurs écrits & dans leur maintien. Obſervez par comparaiſon les beautés ſimples des ouvrages qu'on regarde comme parfaits, la ſimplicité des diſcours des hommes véritablement éloquens, le naturel de ceux qui agiſſent, parlent, marchent, ſe tiennent, ſans que l'art ou l'artifice influent ſur leur ame, ſur leur eſprit, ou ſur leur manière d'être : & il ſera bien difficile que vous ne faſſiez pas les plus grands efforts pour vous rapprocher au moins de ceux-ci par imitation & pour ne plus reſſembler aux autres.

Quant à la *manière*, dans le ſens le plus établi de ce mot, il eſt impoſſible, ſi vous peignez beaucoup, que vous n'en contractiez pas une ; mais la meilleure eſt celle qui caractériſe les grands maîtres de l'art, & dans laquelle certaines perfections dominent tellement, que c'eſt à cette marque qu'on les reconnoît plus ſûrement. Les belles têtes de Raphaël, ſes admirables diſpoſitions, cette correction élégante, cette *force* & ce *vrai* dans la couleur du Titien, cette abondance du Véronèſe, ces grâces du Correge & du Guide, voilà des manières auxquelles on ſera ſatisfait de vous reconnoître & qu'on ne peut prendre en mauvaiſe part ; mais l'afféterie, le *coloris gris*, *jaunâtre*, *rouge* ou *noir*, les uniformités de *têtes*, *de grouppes*, l'habitude de certains contraſtes & des repouſſoirs ; voilà des manières trop communes pour qu'il ſoit glorieux de les avoir acquiſes. Elles ſervent plus aiſément que les premières dont j'ai parlé, aux brocanteurs qui tirent bien plus facilement parti à cet égard des défauts que des beautés ; auſſi, lorſqu'ils dévoilent le ſecret de leurs connoiſſances, le plus ſouvent c'eſt en démontrant vos imperfections. (*Article de M. WATELET*).

MANŒUVRE, (ſubſt. fém.) elle renferme la manière de faire les teintes, celle d'empâter les couleurs, le maniement du pinceau, & le ſtyle de la touche. Ces détails conſtituent l'eſſentiel du métier de la peinture, mais les qualités qui conſtituent l'eſſentiel de l'art, ſont toutes ſpirituelles. La belle *manœuvre* de pinceau conſiſte à peindre à pleine couleur, portant toujours teinte ſur teinte, noyant les tournans dans les fonds, & conduiſant le pinceau du ſens de l'objet qu'on veut rendre.

On a vu des artiſtes chercher à ſe diſtinguer par une *manœuvre* biſarre : Tel fut Retel, dont nous avons parlé à l'article *main*. Tel fut auſſi Gelder, élève de Rembrandt. Tantôt il plaçoit la couleur ſur la toile avec le pouce, tantôt avec le couteau de palette ; d'autre fois, il ſe ſervoit de l'ente de ſon pinceau, & faiſoit, avec cet inſtrument, des effets ſinguliers. On voit de lui des franges & des broderies qui ſont preſque de reliefs. Avec beaucoup d'intelligence, on peut réuſſir par des moyens bizarres ; mais c'eſt la ſingularité du talent, & non celle des procédés qui diſtingue vraiment le grand artiſte.

MAQUETTE, (ſubſt. fém.). C'eſt en ſculpture un léger modèle où rien n'eſt arrêté, & qui n'offre que la première penſée de l'artiſte. Quelquefois elle eſt faite en cire, mais plus ordinairement en terre. Les *maquettes* ſont, pour les ſculpteurs, ce que ſont, pour les peintres, des eſquiſſes heurtées.

MARCHE, (ſubſt. fém.). On dit la *marche* du crayon, du pinceau. La marche du pinceau doit ſuivre le mouvement des muſcles dans le deſſin du nud, & le ſens des plis dans la peinture des draperies. Une *marche* ſavante caractériſe le pinceau des grands maîtres. Cependant quelques peintres habiles n'ont tendu qu'à l'effet, ſans donner à leur pinceau une *marche* décidée : quelquefois une *marche* artiſtement indéciſe, contribue à produire le ragoût ; mais il eſt toujours plus ſûr de ſuivre une *marche* qui n'eſt conforme aux règles de l'art, que parce qu'elle eſt indiquée par la nature. Une *marche* libertine peut plaire, une *marche* ſavamment réglée inſtruit.

MARINE, (ſubſt. fém.). Ce mot ſe dit du ſpectacle de la mer, comme payſage ſe dit du ſpectacle de la campagne. La vue de la mer, de ſes calmes, de ſes bouraſques, de ſes tempêtes, des dangers & des naufrages dont elle eſt le théâtre, offre des objets d'étude aſſez variés, aſſez vaſtes pour occuper un artiſte tout entier, ſans lui permettre de partager ſon temps à d'autres genres. Les peintres qui ſe livrent à cette partie, ſe nomment *peintres de marines*. L'Italie, la Hollande ont produit en ce genre d'habiles artiſtes, à qui, de nos jours, un François a diſputé la palme. Nous ſerions ſuſpects ſi nous voulions apprécier ici le mérite d'un de nos concitoyens que nous avons le bonheur de poſſéder encore : il ſuffira de dire que ſes tableaux ſont recherchés même par les Italiens, qu'on ne ſoupçonnera pas d'ac-

corder trop légèrement, à des étrangers, les prix du talent pittoresque.

Marine. Ce mot signifie aussi la science & la pratique de la navigation ; on dit : « il sert » dans la *marine* ; il connoît bien la *marine* ; » la *marine* a fait de grands progrès depuis le » renouvellement des sciences ». C'est en prenant ce mot dans cette acception, que nous allons, en faveur des artistes, traiter de la *marine* des anciens. Il n'est pas rare qu'ils choisissent, ou qu'on leur propose des sujets qui les obligent d'en avoir quelque connoissance.

Rien ne seroit plus vain que de rechercher l'origine de la navigation : elle a été inventée par tous les peuples qui habitent les bords de la mer. Des Sauvages voyent flotter des arbres ; ils se hasardent d'en creuser quelques-uns pour se faire des nacelles, ou d'en rassembler plusieurs pour se faire des radeaux. C'est donc l'une de ces deux sortes d'embarcations que doit représenter le peintre, si le sujet qu'il traite est pris chez un peuple qui en soit encore au plus foible dégré de l'industrie.

Les Grecs ont nommé monoxyles, les canots creusés dans un arbre ; ce mot, dans leur langue, signifie un seul bois. Les Romains les appelloient *trabariæ*, parce qu'ils étoient faits d'une seule poutre, *trabes*. Pline dit que les Germains avoient de ces canots qui portoient trente hommes ; ce qui supposoit qu'alors la Germanie avoit des arbres d'une grosseur prodigieuse ; Isidore parle de Monoxyles qui portoient dix hommes, ce qui n'excède pas la vraisemblance : j'en ai vu qui en portoient deux, & qui étoient taillés dans des arbres ordinaires.

Chaque peuple s'est fait des canots avec les substances que le pays lui procuroit le plus familièrement. Les Bretons en construisoient avec des branches flexibles, qu'ils couvroient de cuirs : d'autres ont fait le même usage de l'osier ; & d'autres encore de carcasses de poissons cetacés. Les Egyptiens avoient des nacelles de papyrus, & même de terre cuite. Juvénal parle de ces dernières :

Parvula fictilibus solitum dare vela phaselis,
Et brevibus picta remis incumbere testâ.

Il est étonnant qu'on osât se fier à la voile sur des nacelles si fragiles, & qu'en les peignant, on ajoutât le luxe à tant de simplicité.

Le radeau n'est qu'un assemblage de poutres grossières : il se nommoit en grec *schedia*, & ce mot exprime le peu de temps qu'exige sa construction. Homère représente Ulysse construisant un radeau pour sortir de l'isle où Circé l'avoit retenu. Le Héros lie ensemble de grosses poutres, les recouvre de planches, y ajoute un bordage d'osier, & y adapte un mât. Sur cette frêle machine, il va braver le gouffre de Carybde & la voracité de Sylla.

Dans les temps héroïques, quand les Grecs entreprirent l'expédition de la Colchide, quand Agamemnon conduisit devant Troie mille vaisseaux, on avoit déjà surpassé la sauvage industrie dont nous venons de parler ; mais l'art de la *marine* étoit encore dans l'enfance.

Elle fut d'abord exercée dans la Grèce par les brigands qui habitoient des isles ou des côtes maritimes, & s'embarquoient probablement sur de foibles nacelles, pour piller les côtes & les isles voisines. Du temps de Thucydide, Minos passoit pour le plus ancien souverain qui eût possédé une *marine* : il nettoya de pirates la mer de Grèce, pour s'assurer à lui-même les revenus qu'ils tiroient de leurs expéditions. Il se rendit maître de toute cette mer, soumit les isles Cyclades, en chassa les Cariens, y envoya le premier des colonies, & en confia le gouvernement à ses fils.

L'expédition des Argonautes, que l'on rapporte à l'an 1292 avant notre ère, est devenue éternellement célèbre, parce qu'elle fut regardée comme une entreprise de long cours, non moins étonnante alors que le furent depuis la navigation de Christophe Colomb, ou le premier voyage autour du monde. Le nom même d'Argos, l'artiste alors prodigieux qui construisit le vaisseau que montèrent les Argonautes, a été préservé de l'oubli. Ce bâtiment, ou plutôt cette barque, avoit cinquante rames, & les héros qui la montoient, en étoient eux-mêmes les rameurs.

Le plus ancien poëme qu'ait inspiré cette expédition, porte le nom d'Orphée. Il avoit été appellé par les Argonautes pour exercer au milieu d'eux les fonctions sacerdotales, comme le devin Calchas monta sur les vaisseaux des Grecs dans leur expédition de Phrygie. Assurément le Chantre de la Thrace n'est point l'auteur du poëme des Argonautes : mais ce poëme est au moins d'une antiquité respectable. S'il est l'ouvrage d'Onomacrite, qui, suivant Clément d'Alexandrie, composa les poësies attribuées à Orphée ; il remonte à la domination de Pisistrate, & c'est par conséquent le plus ancien poëme grec qui nous reste après ceux d'Homère & d'Hésiode. Ce qui est certain, c'est que les mœurs antiques y sont peintes avec une simplicité que l'on recherche en vain, quand on vit loin du temps où régnoient ces mœurs. On reconnoît qu'Homère étoit voisin du siècle de ses héros, & que Virgile & Fénélon ne l'étoient pas.

Le faux Orphée nous représente les Argonautes frappés d'une admiration semblable à la stupeur, à l'aspect du bâtiment construit par Argos : mais quand il nous décrit ensuite la

manière dont ce prodigieux navire fut traîné du rivage à la mer, on reconnoît que ce n'étoit en effet qu'une barque à-peu-près telle que celles de nos pêcheurs. Sans doute, il n'eût pu mettre dans son récit tant de vérité, si, de son temps, la navigation eût été bien plus parfaite que dans celui des Argonautes.

« Argos, dit-il, à l'aide de leviers & de » cordages, entreprit de mettre en mouvement » le navire, en l'élevant du côté de la pouppe. » Il appella tous les guerriers, & les engagea » par des paroles flatteuses, à partager le tra- » vail. Aussi-tôt ils se préparèrent à lui obéir; » ils se dépouillèrent de leurs armes, ceignirent » un cable sur leur poitrine, & chacun em- » ploya toute la force de son poids ».

Quand le vaisseau fut en mer, Argos & Tiphys levèrent le mât, préparèrent les voiles, & attachèrent le gouvernail du côté de la pouppe, en le serrant avec des courroies.

Apollonius de Rhodes vivoit plus tard que le premier chantre des Argonautes; aussi, donne-t-il déjà l'idée d'une manœuvre un peu plus industrieuse pour mettre le vaisseau à flot: il suppose que les compagnons de Jason creusèrent un fossé qui alloit jusqu'à la mer par un plan incliné, ce qui devoit faciliter la descente du navire. Par la différence de ces deux écrits, on voit les progrès qui s'étoient faits depuis le temps du premier poëte jusqu'à celui du second: cet intervalle a dû être à-peu-près de trois siècles.

Quand on a vu, dans nos ports, lancer même un de nos moindres bâtimens, on sourit à la peinture de ce prodigieux navire des Argonautes qu'on tiroit à la mer avec des cordes, & l'on conçoit qu'il ne valoit pas même un de nos paquebots. C'est ce que confirme encore la manœuvre d'Argos & de Tiphys qui lèvent le mât, & qui attachent le gouvernail avec des courroies. Il faut savoir que le mât se levoit quand on mettoit en mer, & se baissoit quand on étoit au port; alors il se logeoit dans une rainure, ou dans une sorte de caisse, qu'Homère appelle *istodochos*, le receveur du mât. Quant au gouvernail, ce n'étoit qu'un aviron plus large que les rames; on lui voit encore cette forme sur des vaisseaux de la colonne Trajanne, élevée dans le second siècle de notre ère. A quelques-uns de ces vaisseaux, il est contenu par une courroie, comme il l'étoit au vaisseau des Argonautes; à d'autres, il n'est retenu que par les mains du pilote, ce qu'on peut regarder comme une inexactitude de l'artiste: dans tous, il est placé à la partie latérale de la pouppe, au lieu d'être à l'*arrière* du vaisseau, ou plutôt il y avoit deux gouvernails, un à chaque bord.

Il est inutile au sujet que nous traitons de fixer avec précision le temps où vivoit Hésiode. Les uns le font contemporain d'Homère, d'autres veulent qu'il l'ait précédé; d'autres le font naître un siècle plus tard; comme la navigation paroît être restée fort long-temps dans le même état, ces époques nous sont indifférentes; il suffit qu'Hésiode soit un très-ancien poëte. Ecoutons les conseils qu'il donne à Persès son frère, dans le poëme des œuvres & des jours. Il lui recommande fortement de ne pas s'embarquer pendant l'hiver, mais de tirer alors son navire à terre, & de le bien affermir de tous les côtés avec des pierres assez fortes pour résister à l'impétuosité des vents. « Déposez, ajoute-t-il, en » votre logis, tous les ustensiles de la navi- » gation; pliez & arrangez les voiles, & pen- » dez le gouvernail au-dessus de la fumée ».

On retiroit donc le vaisseau à terre, on l'assuroit avec des pierres qu Homère appelle *Hermata* (des soutiens, des appuis). On exposoit le gouvernail à la fumée du foyer, pour le tenir sèchement. Quand la belle saison permettoit de s'embarquer, on dérangeoit les pierres, & on tiroit le bâtiment à la mer, comme le firent les Argonautes. Cette pratique est restée la même pendant un grand nombre de siècles. Les Athéniens avoient au pyrée des loges dans lesquelles ils retiroient leurs vaisseaux.

Ceux des temps les plus anciens, n'avoient point de ponts. Le faux Orphée nous représente les Argonautes descendant au fond du navire, & prenant les rames.

La navigation devoit être devenue plus familière au temps du siège de Troies. Achille prit douze villes par mer; Ulysse commanda neuf fois des flottes; celle des Grecs confédérés étoit de mille vaisseaux; mais ces vaisseaux étoient construits comme celui des Argonautes; ils étoient de même sans ponts: ils ne contenoient de même que cinquante hommes. Thucydide observe que quelques-uns en portoient cent vingt.

Le même Historien nous apprend qu'après la guerre de Troie, les Corinthiens imaginèrent les premiers des vaisseaux semblables à-peu-près à ceux qu'on voyoit de son temps: il ne s'explique pas davantage. On peut croire qu'il s'agit de vaisseaux pontés, & même à plusieurs rangs de ponts & de rames. Ils furent propres à contenir un plus grand nombre d'hommes. Jusqu'à cette époque, on s'en étoit tenu assez fidèlement aux vaisseaux à cinquante rames. On peut remarquer que les plus anciens vaisseaux étoient longs. Quand on eut imaginé de faire des vaisseaux ronds, ils furent consacrés au commerce, parce qu'ils portoient plus de marchandises; les autres, qui marchoient mieux, continuèrent de servir à la guerre.

Les Phocéens sont les premiers des Grecs qui aient entrepris de longues courses; &, par la raison que nous venons de dire, ils se servoient de vaisseaux longs & à cinquante rames;

Digitized by Google

Les Romains n'eurent point de vaiſſeaux avant la première guerre punique : mais quand ils eurent choiſi pour ennemis les Carthaginois qui étoient les maîtres de la mer, ils furent obligés de créer une flotte, & de ſe former à la navigation.

Ils ne connoiſſoient point la mer ; mais pendant qu'on leur conſtruiſoit des vaiſſeaux, ils furent exercés à terre par les Conſuls aux manœuvres maritimes. Des bancs furent rangés ſur la terre dans le même ordre que les bancs des vaiſſeaux : on y fit aſſeoir les hommes deſtinés à l'emploi de rameurs ; &, à la voix de leurs Commandans, ils faiſoient jouer les rames, comme s'ils euſſent été en pleine mer. Quand la flotte fut prête, il ne fallut que quelques jours pour achever de les former.

Paſſons à la conſtruction extérieure des vaiſſeaux anciens ; c'eſt la ſeule partie qui intéreſſe ſpécialement les artiſtes.

Ils avoient, comme ceux d'aujourd'hui, une quille, c'eſt-à-dire, une pièce de charpente qui régnoit dans toute leur longueur, & des côtes qui en formoient la carcaſſe ; mais la quille étoit plongée dans l'eau, & la carcaſſe revêtue de planches ; ainſi ces deux parties ſont étrangères aux artiſtes.

Les vaiſſeaux que nous repréſentent les bas-reliefs antiques, décrivent en général une ligne droite, & ne s'élèvent en s'arrondiſſant qu'à la pouppe & à la proue.

La pouppe qui eſt la partie poſtérieure du vaiſſeau, eſt celle qui s'élève davantage. On y voit ordinairement un gaillard ou château où ſe tenoit le Commandant : ſon élévation eſt conſidérable, & devoit prendre beaucoup de vent : ce château portoit quelquefois le nom de tente. Dans le roman grec de Chœreas & Callirhoë, on voit Statira ſortir de la tente, & ſe montrer au Roi des Perſes, ſon époux, qui étoit ſur le rivage, & croyoit l'avoir perdue pour toujours. Dans le même roman, quand Chœréas, après de longues infortunes, ramène Callirhoë à Syracuſe, la tente ou château eſt couvert d'une étoffe fabriquée à Babylone ; le rideau ſe lève, & le père de Callirhoë la voit couchée ſur un lit d'or, & vêtue de pourpre tyrienne.

De la pouppe s'élevoit, en décrivant une portion d'arc, un ornement qu'on nommoit apluſtre. On ne peut guère mieux le comparer, quant à ſa forme & à ſon mouvement, qu'à la queue d'un écureuil ; il dépaſſoit le château, & étoit plus ou moins travaillé : ſouvent il ſe terminoit par une triple ou quadruple aigrette. Il paroît qu'on attachoit quelquefois une lanterne à ſon extrémité.

L'apluſtre, comme nous venons de le dire, s'étendoit ſur le vaiſſeau ; un autre ornement, nommé chéniſque, qui prenoit ſa naiſſance vers le haut de la pouppe, s'étendoit ſur la mer : il repréſentoit le col & la tête d'une oie. Le cheniſque étoit beaucoup moins grand que l'apluſtre.

C'étoit ordinairement à la pouppe qu'étoit repréſentée la divinité protectrice du vaiſſeau. On appelloit cette repréſentation la *tutèle*.

La proue entière repréſentoit aſſez groſſièrement une tête d'oiſeau ; les yeux de cet animal étoient ſculptés, & ſon bec, que les Latins appellent *roſtrum*, étoit placé au niveau de l'eau. Ce bec ou roſtre, fut d'abord imaginé pour garantir les vaiſſeaux contre les écueils : c'étoit une poutre armée d'airain ou de fer. On en fit dans la ſuite une des armes les plus terribles des combats maritimes. Les roſtres alors ceſsèrent d'avoir la figure d'un bec : ce furent des lames fortes & très-aiguës, deſtinées à percer les vaiſſeaux ennemis. Quelquefois ils repréſentoient des faiſceaux d'épées ; quelquefois auſſi, comme la machine nommée bélier, ils reſſembloient à une tête d'animal. Souvent un ſeul vaiſſeau avoit pluſieurs roſtres les uns au-deſſus des autres ; cependant, il ne faut pas toujours prendre pour un roſtre, une tête ou tel autre ornement de métal qui s'avance de la proue au-deſſus de l'eau. Il avoit la fonction d'empêcher que les roſtres ne s'engageaſſent pas dans le vaiſſeau ennemi, au point de ne pouvoir s'en retirer, ce qui entraînoit le naufrage des deux bâtimens.

On ſent que la proue devoit être très-forte dans les vaiſſeaux de guerre, puiſqu'elle étoit l'arme offenſive la plus rédoutable ; auſſi, quand on deſtinoit à la guerre un vaiſſeau d'abord conſtruit pour le commerce, on le remettoit ſur le chantier, pour en fortifier la proue de puiſſans madriers.

C'étoit communément à cette partie que l'on plaçoit en peinture ou en ſculpture de bas ou de plein relief, une figure qui donnoit ſon nom au vaiſſeau. Dans les fragmens d'un bas-relief antique, qui repréſentoit un combat naval, on voit au-deſſus de la proue la repréſentation d'un Centaure, grand comme nature, & l'on conjecture, avec beaucoup de vraiſemblance, que ce bâtiment ſe nommoit le Centaure. Ces fragmens, déterrés à Rome, ont été achetés par le Duc d'Alcala, qui les a fait tranſporter à Séville. Don Emmanuël Marti, Doyen d'Alicante, en a envoyé les deſſins à Don Bernard de Montfaucon, qui les a placés dans ſon *antiquité expliquée*.

Il ſemble que les anciens aient recherché ſur-tout à multiplier les rangs de rames dans les vaiſſeaux, & qu'ils aient cru que de cette multiplication réſultoit une conſtruction plus parfaite. On eut d'abord des vaiſſeaux à trois rangs de rames, & l'on parvint à multiplier ces rangs juſqu'à quinze & bien au delà, ce qui

n'eſt pas concevable. On a même bien de la peine à ſe faire une idée des vaiſſeaux à cinq, & même à trois rangs de rames placés les uns au-deſſus des autres; mais quoique cette idée puiſſe coûter à notre imagination, nous ſommes obligés de l'admettre, puiſque le fait eſt prouvé par des paſſages multipliés des anciens & par des bas-reliefs antiques. On voudroit en vain adopter l'interprétation d'un ſavant, qui, fondé ſur un paſſage d'un ſcholiaſte grec des ſiècles inférieurs, prétendoit que le premier rang étoit formé par les rameurs qui étoient à la pouppe; le ſecond, par ceux qui étoient au milieu du vaiſſeau, & le troiſième, par ceux de la proue. Cette interprétation leveroit toute difficulté: mais peut-elle s'accorder avec le récit de Sillus Italicus, l. 14, v. 425, qui rapporte que le feu prit au haut d'un vaiſſeau, & que déjà les rameurs du premier rang avoient abandonné leurs rames, avant que ceux des derniers rangs fuſſent informés de l'incendie? S'accorde-t-elle avec ce que nous apprennent les anciens, que les rameurs du dernier rang avoient de plus foibles gages, parce que, ſe ſervant de rames plus courtes, ils avoient moins de peine? N'eſt-elle pas ſur-tout renverſée par la vue des bas-reliefs, qui nous montrent des vaiſſeaux à deux & trois rangs de rames diſtribués par étages?

Il eſt vrai que s'il falloit ſuppoſer que les rameurs aient été placés perpendiculairement les uns au-deſſus des autres, on ne comprendroit pas comment les vaiſſeaux pouvoient s'élever aſſez au-deſſus de l'eau pour donner place à tant de rangs, & comment les rames des rangs ſupérieurs pouvoient être aſſez longues pour atteindre la mer: mais la colonne trajanne & quelques médailles, nous montrent que les rames n'étoient pas perpendiculairement les unes au-deſſus des autres, & qu'elles étoient rangées en échiquier; ce qui donne quelque facilité, non pas de concevoir bien préciſément comment les rameurs étoient placés, mais de comprendre qu'ils pouvoient l'être. On peut imaginer qu'au-deſſous de l'intervalle que laiſſoient entr'eux deux bancs des rameurs du premier rang, étoit placé un banc de rameurs du ſecond rang, &c.

Le premier rang étoit aſſis ſur le haut pont, & ſes rames ſortoient par des ouvertures ménagées à des baluſtrades qui couronnoient le bordage du vaiſſeau. Les bancs du ſecond rang étoient placés ſur un pont inférieur, & les rames ſortoient par des ſabords. Il paroît, par le bas-relief du Duc d'Alcala, que, dans les batailles, les rameurs du premier pont ſe retiroient pour le laiſſer libre aux gens de guerre, & que le vaiſſeau n'étoit manœuvré que par les rameurs des rangs inférieurs.

On voit, par le témoignage des anciens, qu'à quelques exceptions près, les vaiſſeaux qui paſſoient cinq ou ſix rangs de rames, manœuvroient fort mal, & contribuèrent pluſieurs fois à la perte des batailles. On ceſſa depuis Auguſte, de donner aux vaiſſeaux plus de trois rangs de rames; & c'eſt pour cela que les bas-reliefs n'en offrent aucun qui en ait un plus grand nombre. Enfin, l'hiſtorien Zoſime qui écrivoit dans le cinquième ſiècle, nous apprend qu'alors, depuis long-temps, on ne conſtruiſoit plus même de trirèmes ou galères à trois rangs.

Les vaiſſeaux des anciens n'avoient en général qu'un mât. En travers de ce mât, étoit attachée en forme de croix, l'antenne qui ſoutenoit la voile. La hune étoit peinte, & ſouvent ornée de dorure. On pourroit croire qu'elle avoit quelque reſſemblance avec une taſſe; c'eſt du moins ce que fait conjecturer le mot *Carcheſium*, qui ſignifie également hune & taſſe.

On a fait des voiles de toutes ſortes de matières, de peaux, de nattes, de lin: on en a fait de rondes, de quarrées, de triangulaires: mais celles des Romains & des Grecs étoient triangulaires & de lin. Dans les grands vaiſſeaux, on eut juſqu'à douze voiles: quelques-unes nommées *ſipara*, n'avoient qu'un pied: elles ſervoient à recueillir les derniers ſouffles d'un vent qui s'affoibliſſoit:

Summaque tendens
Sipara, ventorum perituras colligit auras.
LUCAN.

Julius Pollux entend ſans doute autre choſe, quand il ne compte que trois voiles: la grande, dit-il, eſt au milieu du vaiſſeau, la moyenne à la poupe, & la plus petite à la proue. Pline s'exprime de même: « Déjà, dit-il, les plus » grandes voiles ont ceſſé de ſuffire aux vaiſ» ſeaux: quoiqu'un arbre entier ſuffiſe à peine » à la longueur des antennes; on a cependant » ajouté des voiles au-deſſus des autres voiles; » & de plus on en a mis à la poupe & à la » proue ». *Jam verò nec vela majora ſatis eſſe cæperunt navigiis: ſed quamvis amplitudini antennarum ſingulæ arbores ſufficiant, ſuper eas tamen addi velorum alia vela, prætereaque alia in proris, alia in puppibus.* Ces voiles placées à la poupe & à la proue n'indiquent-elles pas clairement trois mâts? Quel auroit été l'uſage des voiles de la poupe & de la proue, s'il n'y avoit pas eu de mâts pour les tendre?

Athénée nous apprend qu'il y avoit trois mâts au grand vaiſſeau d'Hiéron, tyran de Syracuſe, conſtruit par Archimède. Il réſulte des paſſages de Pline & de Pollux que ce vaiſſeau n'étoit pas le ſeul qui eût cet avantage. On comptoit même encore une quatrième voile, nommée *artemo*, &

& placée à la proue. Elle étoit plutôt deſtinée, dit Iſidore, à diriger qu'à hâter la courſe des vaiſſeaux. Cela ſemble avoir quelque rapport à la voile du beaupré.

On trouve dans le dialogue de Lucien intitulé le *navire*, un paſſage qui peut aider à établir les proportions que les anciens donnoient à leurs vaiſſeaux. Celui dont il parle, & qui apportoit du bled des ports de l'Égypte à celui du Pirée, étoit d'une grandeur extraordinaire; ſa longueur étoit de cent vingt coudées, ſa largeur du quart de ſa longueur, & il avoit vingt-neuf coudées de haut. Ce bâtiment étoit d'un ſeul mât. Un petit vieillard chauve, dit Lucien, à l'aide d'une foible barre, guide le gouvernail de cette énorme machine. Ces mots, quand on n'en auroit pas d'autres preuves, nous apprendroient ce que les bas-reliefs de la colonne trajanne nous laiſſent ignorer, c'eſt-à-dire, que les anciens avoient des gouvernails à-peu-près ſemblables aux nôtres, fixés de même à l'arrière du bâtiment, & dans leſquels il entroit une barre ou timon qui ſervoit à les manier; on nommoit ce timon *clavus*; & l'extrémité que tenoit la main du pilote, ſe nommoit l'anſe, *anſa*.

Lucien, dans le même dialogue, parle de vaiſſeaux qu'il appelle *triarmena* à trois voiles, & l'on doit entendre par cette expreſſion, des vaiſſeaux à trois mâts, puiſqu'on a vu que même un vaiſſeau à un ſeul mât avoit juſqu'à douze voiles.

Dans les premiers temps on ne connoiſſoit pas les ancres telles que les nôtres. Nous avons vu que, quand on abordoit, on tiroit le bâtiment ſur le rivage. Quand il falloit l'arrêter quelque temps en mer, on ſe ſervoit de pierres retenues au vaiſſeau par un cordage. Les Grecs nommoient ces pierres *euné*, qui ſignifie lit, parce qu'elles forçoient le vaiſſeau à demeurer tranquille comme dans un lit. Ce nom reſta aux véritables ancres, quand elles furent inventées; mais on les nomma plus communément *ancura* de leur forme courbe & crochue. Ce mot ne ſe trouve pas dans Homère, apparemment par ce que la choſe elle-même n'exiſtoit pas encore. Il ſe trouve dans le poëme des Argonautes du faux Orphée; mais il faut croire que c'eſt un anachroniſme échappé à l'auteur, & qui peut ſervir à dévoiler ſon impoſture. En effet, s'il eût été le compagnon des Argonautes, il n'auroit pu nommer ce qui n'exiſtoit pas de leur temps, & ce qui même probablement n'exiſtoit pas encore du temps d'Homère.

Les arts contribuoient à l'embelliſſement des vaiſſeaux; on les ornoit de peintures, de bas-reliefs, de ſtatues. De célèbres peintres de la Grèce avoient commencé par être peintres de vaiſſeaux, comme chez nous le Puget a commencé par orner de ſculptures les vaiſſeaux de Marſeille.

Comme les navires des anciens étoient peu conſidérables, ils étoient aiſément conſtruits, & l'on en avoit un grand nombre. Les Grecs alliés conduiſirent douze cents voiles contre la puiſſance de Priam. La flotte de Xerxès, à la bataille de Salamine, étoit de 1207 trirèmes, ſans compter les bâtimens inférieurs; & celle des Grecs, qui fut victorieuſe, étoit de 378 vaiſſeaux ſans compter auſſi les petits bâtimens. Des états médiocres avoient en guerre plus de vaiſſeaux que n'en armeroit aujourd'hui la France & même l'Angleterre.

La conſtruction étant imparfaite, les naufrages étoient fréquens. Un paſſage de Ménandre, conſervé par Athénée, fait préſumer que la perte approchoit beaucoup du tiers des bâtimens. » Sur trente vaiſſeaux, dit ce poete » comique & par conſéquent ſatyrique, il n'y » en a pas le tiers qui faſſe naufrage; ſur » autant d'hommes qui ſe marient, il n'y en » a pas un qui ſe ſauve «. Cependant on avoit toujours, comme du temps d'Héſiode, la précaution de ne mettre en mer que dans la belle ſaiſon. Il n'eſt pas vraiſemblable que le roman grec qui porte le nom de Chariton, ait été écrit avant le cinquième ſiècle de notre ère, & l'auteur nous repréſente Chéréas, qui, tranſporté par l'Amour, a l'audace de s'embarquer avant le retour du printemps.

Dans les batailles, on élevoit des remparts autour des vaiſſeaux afin que les ſoldats puſſent combattre comme des troupes aſſiégées que protègent les murs de leurs Villes; & pour que les navires reſſemblaſſent encore mieux à des forteresſes, on y élèvoit auſſi des tours à la pouppe, à la proue & même ſur les côtés. Elles étoient connues dès le temps de Thucydide, plus de quatre cents ans avant notre ère: ſi elles euſſent été ſolidement établies ſur les bâtimens, elles auroient mis obſtacle à la navigation: mais on embarquoit les pièces toutes préparées & parfaitement aſſorties; il ne s'agiſſoit plus que de les monter dans le beſoin. Quelquefois on dreſſoit de ces forts au centre même du vaiſſeau, comme on le voit ſur le bas-relief du Duc d'Alcala; il falloit alors baiſſer le mât; mais cette manœuvre paroît été avoir ordinaire dans les batailles. De tous les vaiſſeaux que repréſente ce bas-relief, aucun n'eſt mâté, quoique tous ne ſoient pas chargés de tours. Apollonius nous apprend auſſi que l'on baiſſoit le mât toutes les fois que l'on ceſſoit d'aller à voiles.

On combattoit ſur mer avec des traits, des pierres, des faulx. On ſe ſervoit de grappins pour accrocher le vaiſſeau ennemi, on baiſſoit un pont qui uniſſoit les deux bâtimens, & l'on ſe battoit alors comme ſur terre. On faiſoit tomber ſur le navire qu'on attaquoit des maſſes de

plomb capables de le briſer ; on y lançoit, à l'aide des baliſtes, de groſſes flèches ardentes, enveloppées d'étoupes ſouffrées. Une machine nommée *aſſer* faiſoit le même effet que le bélier ; c'étoit une poutre attachée au mât comme la vergue, & qui étoit armée de fer aux deux extrémités. Quand les vaiſſeaux étoient accrochés, on faiſoit jouer cette machine qui écraſoit les hommes & perçoit quelquefois le bâtiment.

Le dauphin, non moins redoutable, étoit une maſſe de métal à laquelle on donnoit la forme d'un dauphin. Elle étoit ſuſpendue à la vergue, & on la faiſoit tomber ſur le navire ennemi par un mouvement ſemblable à celui d'une baſcule.

Les anciens avoient des vaiſſeaux à voiles & ſans rames ; on en voit un de cette eſpèce ſur la colonne Théodoſienne, qui a été copié dans l'*antiquité expliquée* de Montfaucon. Quoique nous ayions taché de décrire en détail la forme & la conſtruction des bâtimens antiques, les artiſtes qui auront beſoin d'en repréſenter dans leurs ouvrages, ne pourront ſe diſpenſer de jetter les yeux ſur ceux qui leur ſont offerts par la colonne trajane ; on les retrouve dans l'*antiquité expliquée*, & dans les *coſtumes* de Dandré-Bardon : mais ces morceaux ne les inſtruiront que ſur la forme générale. Il s'en faut bien qu'on y reconnoiſſe la préciſion que les anciens cherchoient avec tant de ſoin dans la repréſentation de la figure humaine. On voit dans la colonne trajane des vaiſſeaux à deux rangs de rames qui peuvent à peine contenir trois hommes, & dont le château, deſtiné au commandant, ne recevroit pas même un enfant. On voit un vaiſſeau à trois rangs qui, par conſéquent, indépendamment de la carène, avoit trois ponts les uns au-deſſus des autres, & qui n'a pas même la hauteur d'un homme. La barque de la colonne théodoſienne eſt cenſée aller à voiles, quoique cependant on n'y voie pas de voiles, & l'artiſte a oublié de donner à ce bâtiment un gouvernail. En un mot, toutes ces repréſentations de vaiſſeaux antiques doivent être plutôt regardées comme de légères indications, que comme de véritables imitations ; mais ces indications, quelque défectueuſes qu'elles ſoient, doivent, faute de mieux, être conſultées par les artiſtes. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MASSE, (ſubſt. fém.). On appelle *maſſe* une partie qui a de la grandeur, de l'étendue ; ce mot ne s'emploie que relativement à l'effet du clair-obſcur ; & comme le clair-obſcur ſe compoſe des lumières, des demi-teintes, des ombres & des reflets, il peut y avoir des *maſſes* de ces différentes eſpèces. On dit donc une belle *maſſe* d'ombre, une belle *maſſe* de lumière.

Quand on dit, ce dos, cette poitrine fait une belle *maſſe*, c'eſt par rapport au clair-obſcur, & non par rapport à la forme, que l'on conſidère ces parties. En effet, comme elles ont de la largeur, elles peuvent, ſi elles ſont éclairées, fournir de belles *maſſes* de lumière.

Comme on ne peut fixer l'attention du ſpectateur que par des effets larges, & que de petits effets multipliés partageroient la vue, on recommande aux artiſtes de traiter leurs ſujets par grandes *maſſes*. Les *maſſes* ſont au clair-obſcur, ce que les groupes ſont à l'ordonnance des objets ; ou plutôt les *maſſes* ne ſont autre choſe que de véritables groupes de clairs, de demi teintes, de bruns & de reflets. Des figures diſperſées çà & là ſur une toile, ne feroient point un tableau unique qui fixeroit le regard par ſon unité : ce ſeroient, ſur une même toile, autant de tableaux qu'il y auroit de figures, & le ſpectateur ne ſeroit pas plus puiſſamment invité à porter ſon attention ſur l'un de ces tableaux que ſur l'autre. De même, ſi des lumières & des ombres ſemblables étoient répandues ſans art ſur une toile, elles ne formeroient pas un effet capable d'attirer les yeux par leur unité : mais le regard ſe porteroit indifféremment ſur l'une ou l'autre de ces parties d'ombre ou de lumière, ou plutôt il négligeroit tout parce qu'il ne ſeroit invité par rien.

C'eſt donc la raiſon, ſource unique de tous les principes juſtes, qui a ordonné que dans un tableau, il y eût une *maſſe* principale d'ombre & de lumière, & qu'en général les ombres & les lumières fuſſent diſtribuées par *maſſes*.

Mais cela ne ſignifie pas que, dans un tableau, une ſeule *maſſe* de lumière doive être vivement tranchée par une ſeule *maſſe* d'ombre. Cet effet eſt piquant, préciſément parce qu'il eſt rare, & il ne doit pas être plus prodigué dans l'art que dans la nature : ſur-tout il ne doit pas devenir la manière conſtante d'un artiſte. Il ne peut ſe trouver que dans un lieu reſſerré, éclairé d'un jour qui paſſe par une ouverture reſſerrée elle-même, ou recevant ſeulement la clarté d'une lumière artificielle. Ces effets ſinguliers ont été recherchés ſur-tout par l'école hollandoiſe, & l'on peut dire qu'en cela, comme dans bien d'autres parties, elle a reſſerré les bornes de l'art. S'il ſe plaît à repréſenter les oppoſitions tranchantes qu'offre quelquefois la nature, il doit encore plus aimer à repréſenter la douce harmonie qui fait ſon principal caractère.

Les Vénitiens ont été les plus grands maîtres dans l'art d'épancher les lumières & les ombres par grandes *maſſes*, ſans paroître cependant rechercher les oppoſitions violentes.

Le Pouſſin, ainſi que Raphael, n'a pas affecté l'artifice des grandes ombres & des grands clairs. « On voit dans ſes tableaux, dit Félibien, les

Digitized by Google

» objets tels qu'on les découvre ordinairement » dans le grand air & en pleine campagne, » où l'on ne voit point ces fortes parties de » jours & d'obſcurités. Auſſi pluſieurs, ajoute-» t-il, ne s'en ſervent que comme d'un ſecours » pour ſuppléer à leur impuiſſance. Ils les » affectent même ſouvent avec auſſi peu de » raiſon & de jugement que les contraſtes » d'actions extraordinaires, & les mouvemens » mal entendus : cachant dans ces grandes » ombres les défauts du deſſin, & trompant » les ignorans par des mouvemens forcés & » ridicules qu'ils leur font regarder comme de » merveilleux effets do l'art «.

Félibien reprend un excès, une affectation, une manière ; mais il reſte toujours vrai que ſi, dans l'imitation de la nature, on n'obſerve point les *maſſes* avant de s'occuper des détails, on ne fera que des imitations fauſſes. C'eſt par des *maſſes*, & non par des détails, que la nature frappe d'abord le ſens de la vue ; ce ſont donc auſſi ſes *maſſes* qu'il faut ſur-tout repréſenter, ſi l'on veut faire une copie qui lui reſſemble; ce ſont ſes *maſſes* qu'il faut ſaiſir avant d'étudier ſes détails, ſi l'on veut repréſenter ſes effets, & ce n'eſt qu'en repréſentant ſes effets que l'on peut faire opérer à l'art les impreſſions qu'elle produit. (*Article de M.* LEVESQUE.)

M É

MÉCHANISME *de l'art. Voyez* l'article MANŒUVRE. Sans doute la partie intellectuelle de l'art conſervera toujours le premier rang : mais l'artiſte ne peut eſpérer aucun ſuccès, qu'autant qu'il ſaura faire valoir, par un heureux *méchaniſme*, les conceptions de ſa penſée. Il doit parler à l'ame par le ſens de la vue ; il faut donc qu'il occupe agréablement la vue, s'il veut que ſes idées paſſent juſqu'à l'ame des ſpectateurs. La repréſentation de la nature viſible eſt le moyen qu'il emploie pour parler à la penſée : il doit donc poſſéder tous les moyens méchaniques qui conduiſent à une belle repréſentation de la nature viſible. Il en eſt comme du poëte qui auroit vainement reçu de la nature le plus heureux génie, s'il ne connoiſſoit ni les règles du langage, ni l'élégance du ſtyle, ni les principes de la verſification. La peinture, la ſtatuaire, ſont des ſortes de poéſie ; mais pour les exercer, il faut être d'abord ſtatuaire ou peintre.

M. Reynolds exige de l'artiſte une qualité qu'il appelle le génie de l'exécution méchanique. Il fait conſiſter ce génie dans la faculté de rendre quelqu'objet que l'on ſe propoſe, comme formant un tout-enſemble, de ſorte que l'effet général & l'expreſſion de ce tout, puiſſent occuper entièrement l'eſprit, & le détourner, pour un temps, de l'examen des beautés & des défauts particuliers & ſubordonnés.

Si l'artiſte, dans la vue de former un tout, négligeoit tellement les détails, qu'il n'entrât dans aucune des particularités de ce tout, il manqueroit ſon but, parce qu'en effet il n'exprimeroit rien : mais une repréſentation minutieuſe de tous les détails, de quelque manière qu'elle pût être exécutée, ne lui mériteroit jamais le titre d'homme de génie. On peut même dire que, par ce ſoin ſcrupuleux, chaque détail ſeroit pour lui, pendant un temps, un tout diſtinct & ſéparé dont il s'occuperoit entièrement, & dont il occuperoit le ſpectateur à ſon tour, ſans le fixer par une unité d'intérêt ou de plaiſir. En effet, ſi tout eſt également ſoigné, tout également précieux dans un ouvrage, tout appelle également à la-fois l'attention du ſpectateur, ou plutôt tout la diſtrait & rien ne l'appelle. C'eſt ainſi qu'un homme ne pourroit rien entendre, ſi vingt perſonnes lui parloient à-la-fois.

Si j'embraſſe d'un coup-d'œil une ſcène que m'offre la nature, il y aura mille particularités que je ne remarquerai même pas, & qui ne feront encore ſur moi qu'une impreſſion très-foible, ſi, par un regard particulier, je veux y faire quelqu'attention. Mais il y aura dans cette même ſcène des choſes caractériſtiques qui frapperont mes ſens avec force & prendront l'empire ſur mon imagination. Or, ce tableau, offert par la nature, eſt celui que l'art doit imiter : ces objets, qui frappent mes ſens, ſont ceux dont il doit s'occuper ; ceux que je ne remarque même pas, ſont ceux qu'il doit laiſſer vagues & indéterminés. La nature, grandement obſervée, dicte donc elle-même les loix du *méchaniſme* de l'art, & montre à l'artiſte le plan qu'il doit ſuivre dans l'exécution.

On connoît de l'école de Veniſe des payſages, des marines, des vues, & même des tableaux d'hiſtoire ou de la vie commune, qui étonnent le ſpectateur par un air de vérité quand il les regarde à une juſte diſtance ; qui ne l'étonnent pas moins par l'abſence des détails quand il les regarde de près : ces tableaux ſont des repréſentations fort juſtes de ceux que préſente la nature, quand on l'embraſſe d'un coup-d'œil.

Ce ne ſeroit qu'un foible mal, ſi, dans l'ouvrage de l'art, les petits détails qui ne contribuent pas au caractère général du tout, n'étoient qu'inutiles ; mais ils ſont réellement nuiſibles, parce qu'ils détruiſent l'attention en l'empêchant de ſe fixer ſur l'objet principal.

Obſervez que l'impreſſion que laiſſent à notre eſprit les choſes mêmes qui nous ſont les plus familières, n'eſt opérée que par leur effet général, & que c'eſt ce même effet général qui nous les fait reconnoître quand nous les

revoyons. Nous ne connoiſſons même que ces traits caractériſtiques des perſoones avec qui nous vivons chaque jour.

Ce ſont done ces choſes caractériſtiques, cet effet général que la peinture doit exprimer, puiſquo c'eſt tout ce qui eſt conforme à notre manière de voir, tout ce qui a coutume de frapper nos ſens. L'art doit ſe prêter à notre manière propre de conſidérer les choſes. Le peintre ne traitera pas le payſage comme il ſeroit conſidéré par un botaniſte, ſcrutateur des moindres objets du règne végétal : Il en eſt de même des autres objets ſoumis à ſon art.

Il ſeroit difficile de déterminer quel degré d'attention il faut donner aux petits détails : il ſuffit d'avertir que c'eſt eo exprimant l'effet général du tout enſemble qu'on parvient à donner aux objets leur vrai caractère. Par-tout où ſe trouve cet effet, malgré les négligences qui peuvent d'ailleurs ſe remarquer dans l'ouvrage, on reconnoît la main d'un maître ; & on peut aſſurer que quand l'effet général eſt bien rendu, l'objet s'offre à nous d'une manière bien plus frappante que lorſqu'il eſt exécuté avec la plus ſcrupuleuſe exactitude. La première manière eſt celle d'une vue grande & profonde qui embraſſe la nature d'un coup-d'œil ; l'autre eſt celle d'une vue courte & timide, qui ne voit rien que par petites parties.

Les propriétés de tous les objets, relativement à la peinture, ſont le contour ou le deſſin, le coloris & le clair-obſcur. Le deſſin ſert à donner la forme aux objets ; le coloris exprime leurs qualités viſibles, & le clair-obſcur leur ſolidité.

L'artiſte no peut jamais parvenir à la perfection dans aucune de ces parties, s'il n'a pas contracté l'habitude de voir les objets en grand, & de remarquer l'effet qu'ils produiſent ſur l'œil lurſqu'il eſt dilaté, & ſeulement occupé du tout-enſemble, ſans en appercevoir diſtinctement chaque partie. C'eſt par cette habitude qu'on apprend également à bien connoître le caractère principal des choſes, & à l'imiter par une methode habile & expéditive. Il ne faut pas entendre, par cette méthode, un tour d'adreſſe, ou un *méchaniſme* de routine, fondé ſur la conjecture & la pratique ; mais une ſcience profonde des moyens & des effets, qui toujours conduit, par la route la plus ſûre & la plus courte, au but qu'on ſe propoſe.

Les plus grands artiſtes, offerts généralement pour modèles, n'ont pas dû leur célébrité au fini précieux de leurs ouvrages, ni à l'attention ſcrupuleuſe qu'ils ont portée aux détails ; mais à la vaſte idée qu'ils ont cooçue des objets, & à ce pouvoir de l'art qui lui donne ſon effet caractériſtique pour une expreſſion convenable.

Raphaël, par ſon deſſin ; le Titien, par ſon coloris, tiennent le premier rang entre les peintres. Les productions les plus conſidérables & les plus eſtimées de Raphaël ſont ſes cartons, & ſes peintures à freſque du Vatican, & l'on ſait que ces ouvrages ſont loin d'être minutieuſement terminés. Il paroît que cet artiſte a principalement conſacré ſes ſoins à l'économie de l'enſemble, tant de ſes compoſitions en général, que de chaque figure en particulier : car on peut regardor chaque figure comme formaot, par elle-même, un tout plus petit, quoiqu'elle ne ſoit qu'une partie relativement à l'ouvrage auquel elle appartient ; & l'on en peut dire autant des têtes, des mains, des pieds, &c.

Mais quoiqu'à l'égard des formes, Raphaël poſſédât l'art de conſidérer & de concevoir l'enſemble, cet art n'étoit plus le même quand il s'agiſſoit de l'effet général qui eſt offert à l'œil par le moyeo du coloris & du clair obſcur. Il eſt en cette partie fort inférieur au Titien.

Ce grand maître eſt parvenu à rendre, par le moyen de quelques coups de pinceau, l'image & le caractère de tous les objets qu'il a voulu repréſenter, & à produire, par cela ſeul, une imitation plus parfaite que ne l'avoit jamais pu faire Jean Bellin, ou tout autre de ſes prédéceſſeurs, en finiſſant avec exactitude juſqu'au moindre cheveu. Sa grande attention a été d'exprimer la teinte générale des objets, de conſerver les maſſes de clairs & de bruns, & de donner, par oppoſition, une idée de la ſolidité, qui eſt une qualité inhérente à la matière. Lorſque ces choſes ſont obſervées, ſans qu'il y ait rien de plus, l'ouvrage produit, à l'emplacement qui lui convient, tout l'effet qu'il doit faire ; mais quand il y en a quelqu'une qui manque, l'enſemble du tableau, quelque bien fini que puiſſent d'ailleurs en être les détails, paroîtra faux, & même non fini, à quelque jour & à quelque diſtance que ce ſoit.

En vain s'occupera-t-on à chercher une variété de teintes, ſi, en ſe donnant ce ſoin, on perd de vue la carnation générale de la chair ; & c'eſt également ſans fruit qu'on tâchera de finir de la manière la plus précieuſe les parties, ſi l'on ne conſerve pas les maſſes, ou ſi le tout enſemble n'eſt pas bien d'accord.

Ce n'eſt pas que l'on veuille conſeiller ici de négliger les détails. Il ſeroit difficile d'établir préciſément quand & juſqu'à quel point il faut s'y arrêter ou les ſacrifier ; on doit ſur cela s'en rapporter au goût & au jugement de l'artiſte ; mais on n'ignore pas combien un emploi judicieux des détails ſert quelquefois à donner de la force & de la vérité à un ouvrage, & combien par conſequent les détails peuvent ajouter à l'intérêt du ſpectateur. Tout ce qu'on ſe propoſe ici, eſt de faire ſentir la véritable différence qui ſe trouve entre les parties eſſentielle

& les parties ſubordonnées; de montrer quelles ſont les qualités de l'art qui exigent principalement l'attention de l'artiſte, & d'indiquer celles qu'il peut négliger ſans porter aucun préjudice à ſa réputation.

S'il faut toujours négliger quelque choſe, il eſt certain que c'eſt le moindre qui doit céder au plus important. La vraie manière de terminer un ouvrage, c'eſt d'augmenter, par une judicieuſe économie des parties, l'effet du tout enſemble, & non de perdre ſon temps à finir précieuſement, & peut-être meſquinement, ces parties.

La perfection dans toutes les parties & dans tous les genres de la peinture, depuis le ſtyle le plus ſublime de l'hiſtoire, juſqu'à l'imitation de la nature morte, dépend de cette faculté d'embraſſer d'un coup-d'œil le tout-enſemble, & ſans cette faculté le travail le plus opiniâtre devient infructueux.

En parlant ici du tout-enſemble, on n'entend pas ſeulement le tout-enſemble relativement à la compoſition, mais le tout-enſemble relativement au ſtyle général du coloris; le tout-enſemble relativement au clair-obſcur; le tout-enſemble même relativement à chaque partie, qui, priſe ſéparément, peut être le principal objet du peintre.

Il ſeroit à deſirer, ſans doute, que les charmes de l'art fuſſent toujours employés à conſacrer des ſujets intéreſſans & dignes d'être tranſmis à la poſtérité; c'eſt avec quelque douleur que ceux qui ſont vivement touchés de la dignité de la peinture voient que le plus grand nombre des tableaux n'ont été entrepris par les artiſtes que comme des occaſions d'occuper leurs pinceaux, plutôt que d'illuſtrer un grand ſujet par les reſſources de leur génie. Cependant le prix qu'on attache à de pareilles peintures, ſans qu'on en conſidère, & ſouvent même ſans que l'on en connoiſſe le ſujet, nous montre à quel degré l'attention peut être fixée par le pouvoir de l'art ſeul, & même ce qu'on peut appeller le *méchaniſme* de l'art.

Rien ne prouve mieux l'excellence de ce pouvoir, que de voir qu'il imprime un caractère de génie à des ouvrages dont l'auteur, en les faiſant, n'a prétendu à aucun autre mérite qu'à celui d'exercer ce *méchaniſme*, & dans leſquels il n'y a d'ailleurs ni expreſſion, ni caractère, ni nobleſſe, ni même un ſujet qui puiſſe intéreſſer perſonne. On ne peut, par exemple, refuſer au tableau des nôces, de Paul Véronèſe, le caractère de génie, ſans heurter le ſentiment général; & des perſonnes même dont l'autorité ſemble faire loi, ont regardé cet ouvrage comme le chef-d'œuvre de l'art par excellence; on ne ſauroit le refuſer non plus au tableau d'autel peint par Rubens, pour l'égliſe de ſaint Auguſtin d'Anvers. Cependant ni l'un ni l'autre de ces deux ouvrages n'eſt intéreſſant par le ſujet. Celui de Paul Véronèſe ne repréſente qu'un grand concours de peuple à un repas; & le ſujet de Rubens, ſi l'on peut même lui donner le nom de ſujet, eſt une aſſemblée de pluſieurs ſaints qui ont vécu en différens ſiècles. Toute la perfection de ces deux tableaux conſiſte dans l'habileté de l'exécution; l'habileté qui opère des effets puiſſans par l'influence de la faculté qu'elle poſsède d'embraſſer un tout enſemble d'un ſeul coup-d'œil, & de le faire embraſſer de même au ſpectateur.

Celui qui ſait généraliſer & raſſembler les idées pour en former un tout, exprimera un grand nombre de vérités par un petit nombre de lignes, s'il eſt écrivain; & par un petit nombre de traits, s'il eſt peintre. C'eſt ce qu'on ne trouvera pas dans un ouvrage dans lequel on aura fini les parties avec le plus grand ſoin, ſans faire attention à l'enſemble ou à l'effet général.

Ceux qui n'ont aucune connoiſſance de la peinture, croient que, parce qu'elle eſt un art, ſes productions doivent leur plaire d'autant plus qu'ils y voient l'art employé avec plus d'oſtentation. En partant de cette erreur, ils préfèrent une exécution délicate & finie, & un coloris brillant, à la vérité, la ſimplicité, l'unité de la nature. Ils ne ſavent même pas ce que c'eſt qu'un tout-enſemble, & les artiſtes ineptes ne le ſavent pas mieux. Mais les perſonnes qui ſont en état de réfléchir, & qui, ſans connoître l'art, & ſans vouloir s'ériger en juges, ſe contentent de ſe livrer à l'impreſſion qu'elles éprouvent, louent & condamnent un ouvrage ſelon que l'auteur a rendu ou manqué l'effet général. Il faut cependant ſuppoſer que ces perſonnes n'aient pas l'eſprit préoccupé par de fauſſes notions de l'art. Ici, l'approbation ou la critique générale, que l'artiſte mépriſe peut-être comme ne devant être attribuée qu'à l'ignorance des principes, devroit ſervir à régler ſa conduite, & ramener ſon attention à ce qui doit être ſon objet principal; objet dont il s'écarte trop ſouvent pour l'amour de quelques beautés inférieures qui n'appartiennent qu'aux détails.

Ce n'eſt pas qu'il ne faille point finir ſes ouvrages. Nous ne prétendons pas louer le défaut d'exactitude, & nous avons voulu ſeulement indiquer l'eſpèce d'exactitude qui, ſeule, mérite d'être regardée comme telle. Aucun ouvrage ne peut être terminé avec trop de ſoin; mais ce ſoin doit être dirigé vers le but convenable. Le travail exceſſif que l'on accorde aux détails eſt le plus ſouvent, même parmi les grands maîtres, pernicieux à l'effet général.

Toute la ſubſtance de cet article eſt extraite du onzième diſcours de M. Reynolds, dont on n'a même fait ſouvent que tranſcrire la traduction. (*Article de M.* Levesque.)

MÊLANGE, (ſubſt. maſc.). Il ſe fait un *mélange* gradué de couleurs ſur la palette, lorſque le peintre y prépare ſes teintes. Il s'en fait un ſecond *mélange* lorſqu'il fond ſes teintes ſur la toile, l'enduit, ou le panneau.

MÊLANGE de la *mythologie antique* avec des perſonnages modernes. Ce *mélange* eſt auſſi vicieux dans la peinture que dans la poëſie; les peintres ſe le ſont permis dans un temps où les poëtes ſe le permettoient eux-mêmes; Michel-Ange a été ſévèrement repris d'avoir introduit, dans le tableau du jugement dernier, un démon nautonnier, qui, dans ſa barque, paſſe les ames au ſéjour infernal. On a condamné, dans les tableaux de la galerie, peinte par Rubens, au Luxembourg, ces divinités du paganiſme introduites parmi des chrétiens. Mais on peut obſerver que ce ne ſont plus des divinités, mais de ſimples figures allégoriques, de ſimples perſonnages iconologiques, & que Rubens, en traitant poétiquement ſon ſujet, a cru pouvoir y parler le langage de la poëſie. C'eſt ainſi, que ſur des tombeaux placés dans des égliſes chrétiennes, Hercule n'eſt plus le fils de Jupiter, mais le ſymbole de la force & de la valeur; l'amour, avec ſon flambeau renverſé, n'eſt plus le fils de Vénus, mais le ſymbole de l'amour maternel, de la tendreſſe conjugale, &c.

On a auſſi blâmé le Pouſſin d'avoir fait un *mélange* du naturel & du métaphyſique; d'avoir par exemple, dans le Pyrrhus ſauvé, peint un fleuve naturel, & ſur ſes bords un fleuve métaphyſique, un Dieu fleuve; ce qui eſt auſſi déplacé, diſent ſes critiques, que ſi après avoir peint une rivière, il eût écrit à côté, *ceci eſt une rivière.*

Ce n'eſt pas là une faute qui puiſſe détruire la réputation de ſageſſe que s'eſt acquis le Pouſſin; mais il ne faut pas l'imiter. Michel-Ange eſt inexcuſable d'avoir placé dans le ſujet ſacré du jugement dernier un diable qui conduit une barque, parceque, dans notre croyance, il n'y a point de fleuve qui mene aux enfers, & que ce nautonnier & ſa barque ne préſentent aucune allégorie. Quant à Rubens, il a fait, dans la galerie du Luxembourg, une trop belle application du *mélange* des perſonnages naturels & allégoriques, pour qu'on oſe le condamner: mais ſon exemple ne doit pas engager ſes ſucceſſeurs à introduire l'allégorie dans l'hiſtoire. C'eſt bien moins dans la repréſentation des perſonnages inventés par les anciens poëtes, que dans celle des mouvemens qu'impriment les affections de l'ame, que conſiſte la poëſie pittoreſque. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MÊLANGE. Dans la pratique de la gravure en taille douce, on donne ce nom à une ſubſtance dont on couvre le vernis, pour que le travail ne ſoit pas trop mordu par l'eau-forte.

MÉNAGER, (v. act.). *Ménager* des effets heureux, de beaux effets, c'eſt ſe réſerver le moyen de les produire. *Ménager* ſes teintes, c'eſt prendre ſoin de ne les pas brouiller. *Ménager* le blanc, le noir, c'eſt ne les pas prodiguer. Si l'on ne *ménage* pas le blanc, on tombe dans la farine; ſi l'on ne *ménage* pas le noir, on devient dur. Le noir demande d'autant plus à être *ménagé*, que les couleurs n'y pouſſent que trop avec le temps.

En général il faut *ménager*, c'eſt-à-dire employer avec beaucoup de diſcrétion les grands mouvemens, les expreſſions violentes, les contraſtes marqués d'attitude & de groupes, les maſſes tranchantes d'ombre & de lumière, le nombre des perſonnages, les richeſſes de luxe, les ornemens recherchés, les teintes éclatantes: c'eſt le moyen de parvenir au ſimple, qui toujours accompagne le beau.

MÉPLAT, (adj.). Une ligne *méplate*. Il ſe prend auſſi ſubſtantivement; de beaux *méplats*. Il ſemble que ce mot ſe diſe pour *miplat*, à *demi-plat*.

Il ſeroit difficile de donner, par le diſcours, une idée préciſe de cette ligne, qui d'ailleurs n'eſt pas toujours abſolument la même, & qui varie autant que les différentes formes du corps humain qu'elle décrit: le *méplat* du deltoïde n'eſt ni celui du biceps, ni celui des gémeaux. Le *méplat*, dans la nature des hommes, approche plus de la ligne droite; & dans la nature des femmes, de la ligne circulaire.

Les formes d'un beau corps ne ſont pas rondes; elles ſeroient lourdes: elles ne ſont pas droites; elles ſeroient roides. Elles tendent plus ou moins, ſuivant les parties, ſuivant les âges, ſuivant les ſexes, au rond & au plat, ſans être jamais plates ni rondes; & c'eſt cette tendance de la ligne droite à la ligne circulaire, & de la ligne circulaire à la droite, qui conſtitue la ligne *méplate*. Le *meplat* eſt donc un arc ſurbaiſſé, ou une ligne qui ſemble tendre à la ligne droite, & qui prend cependant une légère rondeur.

Dans l'enfance de l'art, quand on n'avoit pas encore appris à bien voir la nature, on repréſentoit roides les parties qui tendent le plus à s'applatir; & comme ces dernières parties dominent, il réſultoit de cette méthode une roideur contraire à la nature, qui conſtitue le caractère gothique.

Au lieu de tracer ici des lignes pour démontrer différens *méplats*, je crois qu'il ſuffira de renvoyer à la nature, ceux même des lecteurs qui ont le moins d'habitude de la conſidérer avec des yeux d'artiſtes. Regardez de

Digitized by Google

profil un front ; s'il eſt rond ou plat, il eſt défectueux : un beau front vous offrira une ligne *méplate*. Un autre *méplat* ſera offert par le menton. Ce qu'on appelle vulgairement le gras de la jambe, vu de face ou de profil, préſente un grand & beau *méplat* ; des lignes *méplates*, tracent toutes les formes de la main & du pied. Sous quelque point de vue que l'on conſidère un cheval, on verra ſes différentes fermes tracer de belles lignes *méplates*, qui annoncent ſa force, ſa ſoupleſſe & ſa légèreté. Les animaux plus lourds tendent plus, dans leur enſemble, à la ligne circulaire.

Les lignes *méplates* donnent au deſſin de la fermeté, les lignes arrondies de la peſanteur & de la molleſſe, les lignes angulaires de la dureté.

Si la nature s'arrondit dans quelques-unes de ſes formes, c'eſt pour retourner promptement au *méplat*. Après l'arrondiſſement de l'humerus, vient le *méplat* du deltoïde : les gémeaux tendent à s'arrondir vers leur inſertion, & ils ſont auſſi-tôt ſuivis d'une forme *méplate*.

J'ai dit que la nature s'arrondiſſoit dans quelques parties ; mais je n'ai pas dit qu'elle y fût ronde : elle ne l'eſt jamais.

Au lieu de faire conſiſter la beauté dans la ligne ſerpentine, ondoyante, flamboyante, il vaudroit mieux la faire conſiſter dans la ligne *méplate*, puiſqu'elle ſe forme des différentes variétés de cette ligne. C'eſt ce que M. Falconet a inſinué par la ligne de beauté qu'il a oppoſée à celle de Hogarth.

Le bras accompagné de la main, étudié avec conſtance & avec ſoin, donneroit, je crois, l'idée & l'habitude de preſque tous les grands & petits *méplats* que l'art peut employer. Cette étude conduiroit bientôt à deſſiner aiſément la figure entière. (*Article de M.* LEVESQUE).

MESQUIN, (adj.). Do l'italien *meſchino*, pauvre, petit, miſérable. Le deſſin eſt *meſquin*, ſi l'on s'arrête aux petites formes de la nature, à ſa pauvreté, ſes *meſquineries*, au lieu de ſaiſir ſes belles & grandes formes. La compoſition eſt *meſquine*, ſi elle n'offre pas la richeſſe du ſujet. L'exécution eſt *meſquine*, ſi elle eſt ſeche, & timide. La manière eſt *meſquine* ſi elle eſt petite, froide, léchée. Enfin le genre eſt *meſquin* ſi, petit par lui-même, il n'eſt pas relevé par la beauté de l'exécution. Le choix peut être tellement *meſquin*, que toutes les reſſources de l'art puiſſent à peine l'excuſer aux yeux des perſonnes délicates. Tel eſt celui de certains peintres hollandois, qui ont pris pour ſujets de leurs tableaux un ſale gueux, ſe grattant l'aiſſelle ; un autre ſe panſant un ulcère ; un payſan ivre, vomiſſant le vin dont il s'eſt ſurchargé l'eſtomac. Tels ſont pourtant les ouvrages que nous voyons ſouvent porter à de très hauts prix dans les ventes par de très nobles acquéreurs : & c'eſt ainſi que la richeſſe récompenſe la dégradation de l'art : que diroient les Raphaël, les Pouſſin, les Rubens ? (L.).

MEUBLER, (verb. act.). Ce tableau eſt bien *meublé*, c'eſt-à-dire qu'il eſt bien décoré de meubles ſomptueux, de riches ornemens, de brillans uſtenſiles. On ſent que ce terme étoit autrefois inconnu dans la langue des arts, lorſque les grands maîtres faiſoient conſiſter la vraie richeſſe dans une belle & noble ſimplicité. On peut croire que les peintres ont cherché à bien *meubler* leurs tableaux, quand un ſentiment ſecret leur a fait comprendre que la richeſſe des meubles ſeroit le plus grand intérêt qu'ils pourroient y mettre. Les grands peintres des affections humaines, de la beauté des formes, ont médiocrement recherché la gloire d'habiles peintres de meubles.

Si, par ce mot pris métsphoriquement, on entend garnir un tableau d'un grand nombre de figures, il n'étoit pas non plus, dans ce ſens, à l'uſage des grands maîtres de l'école romaine & de leurs imitateurs. Ils évitoient de multiplier les figures dans leurs tableaux, &, en faiſant de grandes choſes, ils ſe piquoient d'œconomiſer les moyens. (L.).

MÉTIER, (ſubſt. maſc.). C'eſt le nom que l'on donne à tout art méchanique & manuel, & même à la partie méchanique des arts libéraux. La poéſie a ſon *métier*, qui conſiſte dans le talent de faire des vers. Le talent d'écrire, celui d'obſerver de certaines règles, fondées ſur la raiſon, ou imaginées pour donner des ſecours à l'art, forment le *métier* de l'éloquence. Ces exemples font aſſez connoître que le *métier*, porté à ſa perfection, ne tient pas uniquement à des reſſources méchaniques, &. qu'il exige encore des qualités intellectuelles.

Les articles *exécution*, *facilité*, *faire*, *fait*, *mechaniſme*, *manœuvre*, &c. appartiennent au *métier* des arts qui dépendent du deſſin.

On borne ordinairement le *métier* de la peinture à ce qui concerne le maniement du pinceau ; mais nous croyons pouvoir lui donner une bien plus grande étendue : le talent de bien deſſiner, celui de compoſer, lorſqu'il ſe borne à un bel agencement de figures, de grouppes, d'acceſſoires, l'intelligence du clair obſcur, celle de la couleur, toutes ces qualités portées juſqu'au point de perfection qui ſatisfait aux principes, mais inférieures à la perfection qui conſtitue le génie, ſont autant de parties d'un *métier* qui ne jouit d'une grande

Digitized by Google

eſtime, que parce qu'il ſuppoſe de rares talens, des talens même intellectuels, dans les nobles artiſans qui le profeſſent. Ce qu'on appelle un bon peintre, & même un fort bon peintre, eſt celui qui poſsède bien ces différentes parties de ſon *métier*, ou du moins un grand nombre d'entr'elles, ou quelquefois encore celui qui en porte un petit nombre juſqu'à l'excellence. L'expreſſif & le beau ſont des qualités qui appartiennent au génie, & qui conſtituent l'art. Elles peuvent faire un grand artiſte d'un homme qui ne poſsède même qu'une ſeule partie du *métier*.

Demandera-t-on ſi l'union de ces deux qualités eſt abſolument néceſſaire pour conſtituer l'artiſte, ou, ce qui eſt la même choſe, l'homme de génie? Je crois que le beau ne peut ſubſiſter dans l'abſence entière de l'expreſſif; car c'eſt l'expreſſion ſeule qui anime & donne la vie, & la beauté ne peut être belle ſans être vivante; elle eſt le produit d'un beau corps & d'une ame intelligente & ſenſible. Mais l'expreſſif peut ſubſiſter ſans le beau, & ſuffira ſeul à donner la qualité d'artiſte à celui dont il anime les ouvrages. Pourroit-on la refuſer en effet à un Albert Durer, à un Rimbrandt? Raphaël, qui uniſſoit l'expreſſion à la beauté ſera le prince de l'art, & tel peintre qui jouit d'une grande eſtime, juſtement méritée, ne ſera qu'un excellent artiſan en peinture. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MIGNARD, (adj., qui ſe prend quelquefois ſubſtantivement). Donner dans le *mignard*, c'eſt tomber dans l'affeté, le petit, le meſquin, pour chercher le gracieux. On a reproché ce défaut à Pierre Mignard, premier peintre du roi, après la mort de Lebrun. Ses ennemis diſoient que ſes vierges étoient *mignardes*.

MILICE *des anciens*. Nous ne nous ſommes pas propoſé de diſtribuer, ſous différens articles de ce dictionnaire, un traité complet du coſtume des anciens. Ce projet ſeroit trop vaſte, & le terme que l'on a pris avec les ſouſcripteurs pour la livraiſon de cet ouvrage ne permettroit pas de remplir une entrepriſe qui exigeroit tant de recherches: mais comme il eſt cependant à deſirer que ce livre tienne lieu aux jeunes artiſtes d'un grand nombre de livres relatifs à différentes parties de l'art, nous avons cru devoir leur faire connoître au moins ce qu'il leur eſt le plus utile de ſavoir ſur les uſages des nations dont l'hiſtoire fournit le plus fréquemment les ſujets de leurs travaux. Nous avons déja parlé de la *marine* des Grecs & des Romains; nous allons traiter ici de ce qui concerne leur *milice*: nous traiterons dans d'autres articles de leurs *nôces*, de leurs *pompes funèbres*, de leurs *rits religieux*, de leurs *triomphes*, de leurs *vêtemens*. Ces articles donneront un commencement de théorie que l'on pourra perfectionner par l'inſpection des ſtatues & des bas-reliefs antiques, par celle des ouvrages des maîtres modernes qui ont le plus étudié l'antiquité, & par la lecture des livres qui ont traité ſpécialement des uſages des anciens. Nous avons cru devoir entreprendre ce travail, parce qu'il arrive trop ordinairement, quand on ne poſsède pas au moins une théorie commencée, que l'on voit les ſources les plus fécondes de l'inſtruction ſans y puiſer aucune connoiſſance ſolide.

Les ſiècles héroïques comprennent les temps qui s'écoulèrent avant & peu après le ſiège de Troie. Homère nous peint une vie ſimple, des mœurs dures, des arts naiſſans, & il eſt de la plus grande vérité dans ſes peintures, parce que les mœurs qu'il traçoit étoient encore celles de ſon temps.

Les commencemens des ſiècles héroïques remontent donc au commencement de la vie ſociale dans la Grèce, à l'époque où les hommes quittèrent la vie ſauvage pour ſe réunir dans des eſpèces de hameaux qu'ils appellèrent des villes, & pour exercer une induſtrie encore foible & bornée.

Ils cultivèrent d'abord imparfaitement la terre autour de leurs hameaux, ils raſſemblèrent des troupeaux d'animaux domeſtiques, & furent long-temps encore plus paſteurs qu'agricoles, ou, ce qui ſignifie la même choſe, encore plus barbares que policés.

Ils étoient entourés de vaſtes ſolitudes où les monſtres croiſſoient en paix, ſortant quelquefois de leurs repaires pour venir tourmenter les troupeaux & les paſteurs. Quelques ſauvages avoient encore gardé leur première indépendance; mettant dans leur force toute leur induſtrie, ils voloient les fruits, les troupeaux, maſſacroient les hommes, enlevoient les femmes, & troubloient la ſociété naiſſante. Ainſi les exploits des premiers héros, des premiers défenſeurs de la ſociété, furent de détruire les brigands & les monſtres. Apollon, que l'on peut ici regarder comme un héros, tua le ſerpent Python, Hercule l'hydre de Lerne, Perſée le monſtre marin qui menaçoit Andromède, Bellérophon la Chimère, Théſée le Minotaure. Hercule nous repréſente bien le héros d'un peuple encore à demi-ſauvage: ſon principal vêtement eſt une peau de bête, celle du lion terrible dont il a délivré ſes citoyens; ſon arme la plus redoutable eſt un bâton noueux; ſes mœurs ſont groſſières, ſon appétit vorace, ſes paſſions indomptées, ſon courage féroce.

Les hommes raſſemblés en ſociété, & puiſſans de leurs forces réunies, détruiſirent, ſans doute, les brigands ſauvages & iſolés, ou les forcèrent

à embraſſer eux-mêmes la vie ſociale, en ne leur laiſſant plus, dans l'état ſolitaire, qu'une vie précaire & difficile à ſoutenir. Mais le brigandage ne ceſſa point avec la vie ſauvage.

Nous avons vu que les villes n'étoient que des hameaux, & chaque hameau contenoit un peuple entier, qui avoit ſon roi, ſes vieillards ou magiſtrats, ſon armée compoſée de tout ce qui étoit en état de porter les armes.

Un ſentiment trop naturel aux hommes, c'eſt qu'ils doivent être juſtes dans le ſein de leur ſociété, mais qu'ils ne ſont ſoumis à aucun devoir, à aucune obſervation de la juſtice envers les étrangers: & dans l'état dont nous parlons, tout ce qui n'étoit pas habitant d'un hameau, étoit étranger pour lui, & par conſéquent expoſé à ſes attaques.

Un autre ſentiment auſſi naturel, c'eſt que tout ce qui exige du courage eſt vertu, ou plutôt que le courage eſt la vertu ſuprême, & renferme toutes les autres. On peut découvrir l'origine de ce ſentiment dans celle des ſociétés, lorſque les hommes ne pouvoient trouver le repos & la ſureté que dans leur courage.

Ainſi les habitans des ſociétés naiſſantes exercèrent donc ſans remords le brigandage contre les ſociétés voiſines, parce qu'ils croyoient n'être obligés envers elles à aucune obſervation de la juſtice: ils l'exercèrent même avec orgueil, parce que le brigandage exige de la valeur.

On s'informoit peu ſi les exploits guerriers étoient fondés ſur la juſtice, pourvu qu'il témoignaſſent du courage: on déſigna l'homme vertueux, l'homme excellent par le mot *ariſtos*, & ce mot étoit formé du nom que les Grecs donnoient au dieu de la guerre: ils l'appelleient *Arès*; ce fut auſſi de ſon nom que vint le mot *Areté*, qui ſignifioit la vertu.

On vit donc les héros punir quelquefois les brigands, & quelquefois s'honorer d'être brigands eux-mêmes. Toute la Grèce, dit Thucydide, étoit toujours en armes, parce qu'il n'y avoit de ſureté ni dans les maiſons, ni ſur les chemins. On étoit armé pour attaquer & pour ſe défendre, pour faire le brigandage & pour le repouſſer. Le prix du vainqueur étoit ordinairement d'emmener les troupeaux de bœufs des vaincus, & les vaincus à leur tour cherchoient à porter le ravage chez les vainqueurs. Si Théſée fit la guerre à Pirithoüs, c'eſt que celui-ci lui avoit enlevé des bœufs.

Dès-qu'on oſa ſe haſarder ſur la mer, on exerça la piraterie. Le nom de pirates n'avoit rien d'odieux dans ſon étymologie; il ſignifioit ſeulement un faiſeur d'eſſais, de tentatives. Il ne l'étoit pas non plus en lui-même: on demandoit ſans impoliteſſe à un étranger qui abordoit ſur un rivage, s'il étoit voyageur, ou marchand ou pirate.

La guerre ſe fit ſouvent pour des femmes enlevées: l'enlevement d'Hélène arma la Grèce contre la Phrygie. La ville de Troye fut priſe & renverſée après dix ans de ſiège, pour punir le raviſſement d'une femme, qui avoit bien voulu être ravie. Des rois, des fils de rois furent engagés malgré eux dans cette grande expédition, & l'on peut croire que ces ſortes d'engagemens forcés étoient en uſage pour les entrepriſes importantes. Ulyſſe feignit même d'être fou, pour s'exempter de marcher à cette guerre: Achille fut tiré du Gynecée de Lycomède, où il étoit déguiſé ſous des habits de fille. Dans les maiſons où il y avoit pluſieurs enfans mâles, on en tira un au ſort.

Déjà étoient inventées la plupart des armes offenſives & défenſives, dont les hommes ont fait uſage juſqu'à l'invention de l'artillerie moderne. Le caſque ſe nommoit *Cynée*, parce que dans l'origine, il étoit fait de peau de chien marin. On changea depuis la matière en conſervant le même nom. On fit des caſques de peau de taureau, on en fit même de peau de belette, renforcée, apparemment, de quelqu'autre ſubſtance plus capable de réſiſter aux coups. Homère parle de caſques entièrement d'airain; peut-être cet airain étoit-il quelquefois recouvert ſeulement d'une peau de bête, pour donner au guerrier un air plus terrible.

Les caſques étoient ſurmontés d'un, de deux, de quatre cimiers, deſtinés à recevoir des queues de chevaux, dont les crins agités par le vent & par le mouvement du guerrier, augmentoient la terreur des ennemis. Cette coëffure guerrière s'attachoit ſous le menton par le moyen d'une courroie.

Les cuiraſſes étoient ſouvent d'airain: il y en avoit qui étoient compoſés d'anneaux; d'autres étoient faites d'une forte & épaiſſe piquure de lin; telle étoit celle d'Ajax Oïlée. On revêtoit quelquefois par deſſus la cuiraſſe, en forme de manteau, une peau de lion, d'ours, de léopard, ou même de taureau.

Les guerriers portoient une large ceinture, garnie d'airain; elle contenoit & renforçoit en même temps la cuiraſſe. La ceinture de Ménélas lui ſauva la vie contre la flèche qui lui fut lancée par Pandare. La ceinture faiſoit le complément de l'armure, & l'on diſoit ſe ceindre, pour ſignifier que l'on revêtoit ſes armes.

Les guerriers couvroient auſſi le devant de leurs jambes d'une arme défenſive, qu'on nommoit *Cnémis*. Elle étoit auſſi, pour l'ordinaire, d'airain ou de léton, & s'attachoit quelquefois avec des agraffes d'argent.

Les Grecs alloient donc aux combats, preſqu'entièrement couverts de métal, comme l'é

toient autrefuis les chevaliers François, & c'eſt par un menſonge favorable à l'art, que nos peintres les repreſentent couverts d'une armure qui cache à peine les formes du nud. Ils ont abandonné la vérité trop peu pittoreſque, pour lui ſubſtituer l'idéal. Les anciens leur avoient laiſſé des exemples de cette heureuſe licence.

Chacune de ces armes ne défendoit que la partie du corps; le bouclier le protégeoit tout entier: il étoit haut, large & concave, &, comme le dit Tyrtée, dans ſa ſeconde élégie, il couvroit les jambes, les cuiſſes, la poitrine & les épaules. Les guerriers péſamment armés, n'employoient pas toujours cette arme pour leur ſeule défenſe; ils en protégeoient encore les archers, parce que ceux-ci étoient armés à la légère. Le bouclier avoit enfin ſur les autres armes défenſives l'avantage de pouvoir être manié avec adreſſe.

Il étoit ordinairement compoſé de pluſieurs cuirs de bœufs appliqués les uns ſur les autres, & recouverts d'airain: quelquefois du milieu de la ſurface extérieure ſortoit une forte pointe qui pouvoit percer l'ennemi, & changer le bouclier en arme offenſive. On le tenoit de la main gauche à l'aide d'une courroie qui y étoit adaptée. Il étoit communément de forme ronde, au moins du temps d'Homère. Celui d'Ajax étoit compoſé de ſept cuirs de bœufs, recouverts d'une lame d'airain; quelquefois il n'y avoit que quatre ou cinq cuirs. Le bouclier d'Enée étoit compoſé de deux lames d'airain, deux d'étain, & une d'or. Une baguette de métal en renforçoit la circonférence. Homère qui ſe plaiſoit à repréſenter la force de ſes heros ſupérieurs à celle des hommes de ſon temps, peut avoir exagéré l'épaiſſeur, & par conſéquent le poids des boucliers. Mais cet idéal inventé par le poëte, peut être adopté par l'artiſte, & l'on pourroit regarder comme une grave faute de coſtume d'armer Ajax d'un bouclier léger.

Entre les armes défenſives, la lance tenoit le premier rang. Elle étoit fort longue, & l'épithète que lui donne ſouvent Homère, ſignifie qu'elle portoit une grande ombre; *Dolicoſcios*. Le bois en étoit communément de frêne, & la pointe d'airain, car dans les temps héroïques, comme le dit Pauſanias, les armes étoient de ce métal; on n'employoit pas encore le fer à cet uſage, car ce métal, le plus commun de tous, n'eſt pas en même-temps le plus facile à travailler. Auſſi trouve-t-on encore dans des ſombeaux de la Sibérie, de vieilles armes d'airain, auſſi dures que le fer trempé. J'en ai vu dans le cabinet du célèbre M. Pallas. Une autre pointe d'airain armoit le bout inférieur de la lance: elle étoit deſtinée à être enfoncée en terre pour la tenir droite quand le guerrier vouloit ſe repoſer. On appelloit cette pointe *Sauroter*, du mot *Sauros*, qui ſignifie un léſard, parce qu'elle entroit en terre comme cet animal.

Le javelot étoit une lance courte qu'on lançoit contre l'ennemi, quand il ſe trouvoit à une foible diſtance: cette arme, ſans porter à beaucoup près auſſi loin que la flèche, devoit, par ſa force & ſon poids, être bien plus redoutable, & faire de plus larges bleſſures.

Ce n'étoit guère qu'après avoir lancé le javelot, qu'on en venoit à tirer l'épée. Elle étoit ſuſpendue à un baudrier & repoſoit ſur la cuiſſe gauche. Au ſiège de Troye, celle du roi des rois, du puiſſant Agamemnon, étoit enrichie de cloux d'argent. Cette parcimonie d'ornemens, qu'Homère rapporte avec fidélité, me perſuade que c'eſt par une exagération poëtique, qu'en d'autres occaſions il a tant prodigué l'or. C'eſt un privilège des poëtes de ſe livrer à l'imagination; mais je ne crois pas qu'il ſoit impoſſible d'établir certaines régles de critiques pour reconnoître ſouvent la vérité hiſtorique à travers les fables de la poëſie.

Une épithete employée par Héſiode peut faire préſumer que l'épée étoit renfermée dans un fourreau noir, à moins qu'il ne voulût exprimer qu'elle étoit attachée à un baudrier noir, petite circonſtance aſſez indifférente aux peintres: mais ils doivent ſavoir que les Grecs ne portoient pas le poignard ou coutelas, (*Machæra*) à la manière des Orientaux; mais qu'il étoit adapté au fourreau de l'épée: c'eſt ce qu'Homère dit très-clairement. Ce coutelas, qui étoit quelquefois une arme offenſive, ſervoit auſſi à couper les poils de la tête des victimes dans les ſacrifices; & on peut croire auſſi que les guerriers n'avoient pas d'autres couteaux de table.

Les archers n'étoient pas auſſi conſidérés que les guerriers qui portoient l'armure complette: ſans chercher d'autres preuves de ce fait, il eſt aſſez bien établi dans la tragédie d'Ajax, de Sophocle, par le mépris qu'Agamemnon témoigne pour Teucer, parce qu'il n'étoit qu'Archer. On ſait que les flèches étoient enfermées dans un carquois, attaché ſur l'épaule gauche. L'arc étoit fait de corne de chevreuil. La rainure qui recevoit la flèche étoit de métal, & la corde de nerf de bœuf. L'archer, au temps du ſiège de Troye, tiroit la corde juſqu'à ſa mamelle. Auſſi, dit-on, que les Amazones ſe brûloient la mamelle droite, parce qu'elle empêchoit de tendre la corde aſſez fortement. mais enſuite les Grecs empruntèrent des Perſes l'uſage de tenir l'arc plus haut, & de tirer la corde juſqu'à l'oreille droite. Cette manière étoit la meilleure, & donnoit la facilité de viſer plus juſte au but, parce qu'alors la flèche étoit à la hauteur de l'œil, comme on a ſoin

d'y tenir à préſent le canon du fuſil, en appuyant la croſſe contre l'épaule droite.

La fronde étoit connue au ſiège de Troye; mais on ne voit pas que les principaux guerriers en fiſſent uſage : ils jettoient ſeulement des pierres avec les mains. Agamemnon combat à la lance, à l'epée & avec des pierres. Les guerriers abandonnèrent dans la ſuite cette maniere de combattre, & l'on ne ſe ſervit plus des pierres, que pour les lancer du haut des murailles ſur les aſſiégeans. Ce célèbre Pyrrhus, qui apprit aux Romains à le vaincre, fut tué, ſi l'on en croit Juſtin, d'une pierre qui lui fut lancée, lorſqu'il tenoit Antigone aſſiégé dans Argos. Plutarque rapporte qu'il fut tué dans la ville d'une tuile, qu'une vieille femme lui jetta ſur la tête du haut d'un toît.

On penſe bien que des héros qui prenoient pour armes les pierres qu'ils trouvoient ſous leurs pas, durent employer en guerre contre les ennemis les haches fortes & tranchantes qu'ils conſacroient aux arts en temps de paix, & qu'ils ne durent pas non plus abandonner l'arme d'Hercule. Mais la maſſue d'Hercule n'avoit été que de bois; celles des heros qui parurent au ſiège de Troye etoient de fer. Ces deux armes etoient encore employées par nos ayeux ſous le nom de haches d'armes & de maſſes d'armes.

Quoiqu'Homère nous apprenne que les maſſues de ſes heros étoient de fer, il n'en eſt pas moins vrai que les autres armes, & ſur-tout les défenſives, étoient d'airain, comme il le dit. Cela eſt prouvé par les armes anciennes de ce métal que Pauſanias vit conſervées dans pluſieurs temples de la Grèce, & par celles de Theſée, trouvées dans ſon tombeau, par Cimon, fils de Miltiade. Servius Tullius ordonna que les armes defenſives de la premiere claſſe des guerriers de Rome fuſſent d'airain.

Les armes des capitaines Grecs étoient chargées d'ornemens ciſelés, ſur-tout les cuiraſſes, les caſques & les boucliers.

Dans les temps héroïques, on nourriſſoit des chevaux pour la guerre, & ſouvent Homère donne à ſes guerriers le titre de dompteurs de chevaux : il entre même dans un grand détail ſur la maniere dont on les panſoit, ſur la nourriture qu'on leur donnoit. Cependant il ne paroît pas qu'alors on eût une cavalerie proprement dite, & ceux qu'on appelloit alors des cavaliers, combattoient ſur des chars. Julius Pollux, dit expreſſément, qu'Homère ne connoiſſoit pas d'autre cavalerie. Deux guerriers montoient à la fois le même char; l'un tenoit les guides & l'autre combattoit; ſouvent le cocher n'etoit pas un homme moins illuſtre que le combattant, & quelquefois ils s'offroient mutuellement l'alternative de combattre ou de conduire le char. On y entroit par la partie poſtérieure. Il s'élevoit en s'arrondiſſant ſur le devant, à hauteur d'appui, & ceux qui le montoient s'y tenoient debout au moins dans le temps du combat; car on ſait qu'ils avoient un ſiege. Ces chars étoient chargés d'ornemens. Homère nous raconte que celui de Rheſus étoit orné d'or & d'argent, & celui de Diomède d'or & d'étain. Quoique nous ne devions pas regarder les détails de ce poëte comme des vérités hiſtoriques, ils nous apprennent du moins les uſages de ſon ſiècle, & nous font voir qu'alors l'argent & l'étain étoient employés preſqu'indifféremment & pour les chars & les armures. Les chars étoient quelquefois entourés de voiles ou de tidaux : mais ce que dit Homère eſt inſuffiſant pour nous faire connoître comment ces pièces d'etoffes, deſtinées ſans doute à garantir les guerriers du ſoleil & de la pouſſière, étoient adaptées au char.

Les rênes étoient ornées de métal ou d'ivoire : les mors étoient quelquefois auſſi ornés d'ivoire, teint de couleur de pourpre. Cet ornement, dit Homère, étoit réſervé aux chevaux des Rois.

Les chars n'étoient ordinairement traînés que de deux chevaux attelés de front. Cependant il paroît qu'Hector en avoit quatre & qu'il leur adreſſe la parole, dans le huitième livre de l'Illiade. Il eſt vrai que les Scholies attribuées à Didyme, réduiſent ce nombre à deux; mais leur interprétation me paroît forcée. D'ailleurs il eſt certain qu'Homère connoiſſoit les chars à quatre chevaux, puiſqu'il compare à la légèreté de leur courſe la marche du vaiſſeau des Phéaciens qui conduiſit Ulyſſe à Ithaque : mais l'uſage de trois chevaux étoit plus ordinaire : le troiſième étoit attelé de la maniere que nous appellons en arbalête.

Il ſeroit aſſez difficile d'établir qu'elle étoit la tactique dans les temps héroïques; il le ſeroit même de prouver qu'il y en eût une : cette ignorance où nous ſommes eſt favorable aux arts qui s'accordent mal de la trop grande régularité, & qui tirent un parti avantageux d'un heureux déſordre.

Homère cependant nous fait le tableau d'une ordonnance qui a été approuvée dans des temps où l'art de la guerre avoit fait des progrès : Neſtor place à la tête les chevaux & les chars; il place derrière la nombreuſe & vaillante infanterie, qu'il regarde comme le rempart de la bataille; & les troupes les plus lâches, il les met au centre, pour qu'elles fuſſent malgré elles obligées de combattre.

Le même poëte nous peint la phalange, cette ordonnance ſi forte, ſi difficile à ébranler, que Philippe renouvella dans la ſuite pour en avoir lu la deſcription dans l'Illiade, & qui doit être comptée entre les cauſes de ſes victoires

& de celles de ſon fils. Les lances, dit le poëte, étoient ſoutenues & fortifiées par les lances, les boucliers par les boucliers, les caſques par les caſques, les hommes par les hommes.

Avant de marcher au combat, les troupes ſe fortifioient par un repas; c'eſt une circonſtance qu'Homère n'oublie jamais. Quand on étoit prêt d'en venir aux armes, on adreſſoit une prière aux Dieux pour en obtenir la victoire, & ſouvent on promettoit de leur conſacrer les armes des vaincus. Il y avoit toujours dans l'armée des devins ou prêtres, car chez les peuples ſimples, le don prophetique eſt toujours attaché au ſacerdoce. C'étoit eux qui offroient aux Dieux les victimes, qui prédiſoient les ſuccès en conſultant les entrailles des holocauſtes, ou le vol des oiſeaux. Couronnés de lauriers, & tenant une torche en main, ils marchoient à la tête des combattans.

Les généraux adreſſoient la parole aux ſoldats, les animoient par leurs diſcours, & ſouvent ils menaçoient les lâches de leur donner la mort. Eux-mêmes donnoient l'exemple de la valeur; combattant toujours à la tête de l'armée. Souvent les chefs ſe détachoient, pour offrir à ceux des ennemis le combat ſingulier; ces duels étoient précédés de longs diſcours, où l'un & l'autre champion exaltoit ſon illuſtre origine, ſa force & ſa valeur, & tâchoit d'humilier ſon adverſaire. Les mêmes mœurs ont été retrouvées chez les ſauvages, parce qu'elles ſont dans la nature.

Les héros Grecs, encore barbares, chargeoient d'outrages les morts ennemis, les mutiloient, les laiſſoient en proie aux oiſeaux & aux chiens. Auſſi voyoit-on ſouvent ſe livrer des combats autour des morts, leurs amis voulant les arracher aux ennemis pour leur accorder les honneurs de la ſépulture, & les ennemis s'obſtinant à les enlever pour en avoir les dépouilles & les inſulter à loiſir. J'ai entendu des perſonnes délicates accuſer Homère d'avoir peint ces mœurs feroces; mais ce grand peintre ne pouvoit connoître d'autre héroïſme que celui de ſon temps. On ne croyoit point alors que les loix de l'humanité puſſent obliger les hommes envers leurs ennemis. Le plus ſouvent l'ennemi qui ſe rendoit à ſon vainqueur étoit égorgé de ſang froid, & des railleries outrageantes précédoient toujours le coup mortel: ceux à qui l'on daignoit accorder la vie, étoient vendus comme eſclaves.

On peut croire que dans les temps héroïques, l'art des ſiéges fut très-imparfait. Comme on manquoit de machines, les aſſiégeans ſe contentuient de bloquer la place, & de dévaſter aux environs tous les lieux d'où les aſſiégés auroient pu tirer des ſecours; eux-mêmes conſtruiſoient des murailles pour s'y enfermer, élevant ainſi une ville près de celle qu'ils menaçoient. Leurs tentes mêmes étoient des eſpèces de maiſons, conſtruites en bois, & couvertes de chaume. Il ſemble qu'on ſeroit demeuré dans une entière inaction, ſi les aſſiégés n'avoient pas fait de fréquentes ſorties.

Il eſt vraiſemblable que le ſiége de Troye, qui occupa neuf ans entiers les forces de la Grèce auroit été encore long-temps prolongé, ſi Epeus n'eût pas imaginé de conſtruire un grand cheval de bois, qui fut rempli de guerriers, & que les aſſiégés eurent la ſimplicité d'introduire dans leur ville; ou plutôt ſi ce même Epeus n'eût pas inventé, pour battre les murailles, une machine qui fut nommée cheval, parce que la poutre qui en formoit la principale partie ſe terminoit pas une ſorte de marteau d'airain, qui reſſembloit à la tête de cet animal. On donna enſuite le nom de Béliers à des machines ſemblables, parce qu'on les termina en forme de têtes de Béliers.

Les propoſitions de paix, ou d'armiſtices, ſe faiſoient ordinairement par la voie des Hérauts: ils étoient inviolables, même pour les ennemis, & Homère les appelle divins. Les Lacédémoniens accordèrent les honneurs de la divinité, & conſacrèrent un temple à Talthybius, héraut d'Agamemnon, & ordonnèrent que ſes deſcendans reſtaſſent pour toujours en poſſeſſion de cet emploi reſpectable. Les mêmes fonctions, la même inviolabilité, & non les mêmes honneurs, ont été attribués par les modernes aux Hérauts d'armes, & abandonnés dans la ſuite à de ſimples trompettes.

Les conventions ſe traitoient avec des cérémonies ſacrées. Quand Agamemnon & Priam convinrent d'un armiſtice, on amena, des deux côtés, un agneau qui fut immolé à la terre, à Jupiter & au Soleil. Agamemnon lui-même égorgea la victime & lui coupa des poils de la tête, qui furent diſtribués aux plus illuſtres aſſiſtans; voulant ſignifier qu'il ſouhaitoit que fuſſent ainſi tranchés les jours de ceux qui violeroient le traité. Le ſerment ſe faiſoit ſur les parties de la victime conſacrées aux Dieux, & il étoit défendu de les manger. Quand Agamemnon immola un ſanglier, pour jurer qu'il n'avoit eu aucun commerce avec Briſeïs, ſon héraut Talthybius jetta dans la mer les parties conſacrées, pour ſervir de pâture aux poiſſons.

On apportoit auſſi des deux côtés du vin dans des phioles, on le mêloit & on en faiſoit des libations. Auſſi, chez les anciens Grecs, le mot *Spondai* ſignifioit libations, & traité, & ceux qui enfreignoient leur ſerment, étoient appellés dans Homère violeurs de phioles, *Yperphialoi*. Ils vouloient ſignifier par cette effuſion du vin, qu'ils ſouhaitoient que le ſang des parjures fût ainſi répandu. » O Jupiter, s'écrie Agamem-

» non, & vous Dieux immortels, que la cer-
» velle de ceux qui, les premiers, violeront
» leur ſerment, que celles de leur poſtérité,
» ſoit repandue à terre comme ce vin, & que
» leurs épouſes paſſent en des bras étrangers ».

Les deux contractans ſe préſentoient enſuite la main. » Que deviendront, dit Neſtor, les
» conventions, les ſermens? Détruiſez-donc
» par le feu, ces réſolutions priſes de concert,
» ces libations de vin ſans mêlanges, ces mains
» à qui nous avons donné notre confiance ».

Ceux qui penſent que le cheval de Troie étoit la même machine qui fut dans la ſuite appellée Bélier, doivent convenir que les âges ſuivans n'ont guère ajouté aux inventions militaires des ſiècles héroïques, que la cavalerie proprement dite, & les machines nommées Baliſtes & Catapultes qui ſervoient à lancer des pierres & des traits. Ce qui diſtingua les temps poſtérieurs, ce fut ſurtout une tactique, devenue ſucceſſivement plus ſavante. On combattoit, à-peu-près, avec les mêmes armes que les anciens; mais on inventa un art de combattre qui leur avoit été inconnu.

Nous croyons qu'il ne ſera pas inutile aux artiſtes de trouver ici, par ordre alphabétique, la deſcription des differentes armes, & des choſes les plus eſſentielles qui concernent l'art de la guerre.

AQUILIFER ou *Porte-Enſeigne*, chez les Romains, étoit ordinairement coeffé d'une dépouille de lion, qui lui deſcendoit ſur les épaules, & lui enveloppoit la partie ſupérieure du corps. Une cotte de maille, c'eſt-à-dire, une ſorte de vêtement compoſé d'anneaux de métal, formoit ſes armes défenſives.

ARCHER: il avoit auſſi pour armure une cotte de mailles, & ſa jambe gauche étoit chauſſée d'une bottine, parce que c'étoit, comme le dit Végéce, cette jambe gauche qu'il avançoit, pour tirer avec plus de force. *Sciendum præterea, cum miſſilibus agiter, ſiniſtros pedes in antè milites habere debere, ita enim vibrandis ſpiculis vehementior ictus eſt.* L. 1. C. 22.

BALISTE. Machine, à l'aide de laquelle les anciens lançoient au loin des traits peſans, quelquefois armés de feux. Les modernes en ont fait uſage, juſqu'à ce que l'emploi de la poudre à canon fut devenu familier. La *baliſte* reſſembloit beaucoup à l'arbalêtre, qui a elle-même beaucoup de rapport avec l'arc: la plus grande différence conſiſte dans celle des forces qui font agir ces differentes armes. On ſe ſervoit d'un moulinet, ou cabeſtan, pour tendre la corde de la *baliſte*; on lâchoit enſuite la détente, & les bras de la machine, faite comme un arc, retournant à la place qu'on les avoit forcés de quitter, entraînoient la corde qui, par ſon élaſticité, lançoit le trait à une grande diſtance. Les anciens avoient des *baliſtes* portées ſur des charpentes à quatre roues.

BAUDRIER. Il ſervoit à attacher l'épée. Quelquefois on ſuppléoit au *baudrier* par une chaine. Il étoit ſouvent très-richement orné de perles, de pierres précieuſes, de bulles ou d'étoiles d'or ou d'argent. Celui des Gladiateurs n'étoit qu'une courroie.

BÉLIER. Nous avons vu que cette machine, deſtinée à battre les murailles, eſt de l'invention des Grecs, & que ce fut peut-être Epeus qui en fit uſage le premier au ſiége de Troie. Ce n'étoit autre choſe qu'une poutre ronde, ou quarrée, armée d'un énorme marteau de métal, fait en tête de *bélier*. Il étoit quelquefois ſuſpendu par des cordages, dans une charpente quarrée, quelquefois dans une tour mobile, d'autres fois encore dans une membrure fort ſimple. Quelquefois à l'aide de cordages, des ſoldats tiroient la poutre, & lâchant ſubitement la corde, la machine alloit frapper le mur avec toute la force qu'elle avoit acquiſe. D'autres fois on élevoit la tête du *bélier* avec des poulies, & on la laiſſoit retomber contre la muraille. Ceux qui faiſoient jouer cette terrible machine étoient logés dans des guérites qui faiſoient partie du bâtiment où elle étoit contenue. Elles étoient conſtruites de fortes planches, & ordinairement recouvertes de peaux de bêtes fraîchement écorchées, & enduites de terre glaiſe. Par ce moyen les travailleurs étoient à l'abri des traits, des pierres & des feux que leur lançoient les aſſiégés.

BOTTINE, en grec *κνημὶς*, en latin *ocrea*. Homère donne ſouvent aux Grecs une épithète, qui ſignifie *bien chauſſés de bottines*. De ſon temps, elles étoient ſouvent d'airain; elles furent de fer dans la ſuite. Elles ne couvroient que la partie antérieure de la jambe. Les Grecs en portoient aux deux jambes, & les Romains ordinairement à une ſeule: les frondeurs & archers à la jambe gauche, l'infanterie peſante à la jambe droite; elle ſeule combattoit de près, & dans cette ſorte de combat, dit Végéce, c'eſt la jambe droite qui eſt avancée. *Cum ad pila, ut appellant, venitur, & manu ad manum gladiis pugnatur, tunc dextros pedes inantè milites habere debent....* L. 1. C. 22.

BOUCLIER. Nous en avons parlé ſuffiſamment dans la deſcription de la *milice* ſous les temps héroïques, qui précede ce vocabulaire.

Digitized by Google

Il y eût des *boucliers* très riches par le travail & la matière ; on en fit d'argent ; d'autres furent ornés de plaques d'or. On leur donna différentes grandeurs & différentes formes. Les *boucliers* des Lacédemoniens, sur lesquels on les rapportoit quand ils étoient tués dans le combat, ne devoient pas être moins grands que l'écu des Romains. On en peut dire autant du *bouclier* Espagnol, nommé *Cetra*, sur lequel, au rapport de Tite-Live, le soldat se couchoit pour passer les fleuves à la nage. *Voyez* sur différentes sortes de *boucliers*, les mots *Clypeus*, *Parma*, *Pelta*, *Scutum*.

Buccinateurs, ou *trompettes*, chez les Romains, étoient coeffés de la dépouille d'une tête de lion.

Camp. Polybe dans son livre sixième, & Hygin ont soigneusement decrit les camps des Romains. Le premier de ces auteurs a été traduit en françois, & les artistes pourroient, au besoin, le consulter : mais ils chercheront peu à donner une représentation détaillée d'un *camp*, qui n'offrant que des lignes parallèles, est loin d'avoir un aspect pittoresque. Cependant, comme ils peuvent du moins être obligés de représenter la vue d'un *camp*, ils doivent avoir quelqu'idée de la construction.

Les Romains, dans les premiers temps de la république, & lorsqu'ils n'avoient affaire qu'aux peuples de l'Italie, connoissoient peu l'art de camper : ils l'apprirent de l'un de leurs ennemis, de Pyrrhus, & puisqu'ils eurent un Grec pour maître, on peut croire que leurs *camps* différoient peu de ceux des Grecs. Cependant les derniers ne donnoient point à leurs *camps* une forme si régulière, & au lieu d'en creuser les fortifications, ils cherchoient à profiter de celles que leur offroit la nature. Ainsi leurs *camps* changeoient de forme suivant le terrein, au lieu que ceux des Romains se ressembloient tous, & qu'un soldat qui avoit habité un *camp*, savoit précisément où seroit placé son logement dans un autre.

Quand il ne s'agissoit de camper que pour un temps fort court, deux lignes de l'armée restoient en ordre de bataille, & la troisième étoit commandée pour creuser les retranchemens. Ils consistoient en un fossé, large de cinq pieds, sur trois de profondeur. La terre rejettée du côté du *camp* y formoit un rempart, qu'on revêtoit de gazon, & qu'on fortifioit par des palissades.

Mais quand l'armée devoit faire un plus long séjour, son *camp* devenoit une place forte & presentoit l'aspect d'une ville de guerre. Un rempart fait de terre, avec des fascines, & revêtu de gazon, étoit défendu par un fossé large de onze à douze pieds, & d'une profondeur proportionnée. Il étoit flanqué de tours, distantes l'une de l'autre de quatre-vingt pieds, & accompagnées de parapets, garnies de créneaux. Il étoit ordonné aux soldats, sous peine de mort, de faire ce travail sans quitter leurs armes, ou du moins leurs épées, & apparemment leurs principales armes défensives, telles que le casque & la cuirasse.

La tente du général s'élevoit au milieu d'une place quarrée, dans l'endroit le plus favorable, pour voir tout le *camp*. De l'autre côté étoit le logement du questeur, & la caisse militaire dont il avoit le dépôt. Ces deux logemens formoient la tête du *camp*, & on laissoit devant eux un espace libre de cent pieds de large.

Les quartiers du *camp* étoient partagés en cinq rues parfaitement alignées, dont l'une faisoit le milieu de cette sorte de ville. Toutes avoient cinquante pieds de large, & une rue nommée quintaine, d'une même largeur, les coupoit par la moitié. Tout le monde étoit logé spacieusement : deux fantassins avoient dix pieds de terre. La cavalerie en avoit cent en quarré pour chaque turme composé de trente chevaux.

Cette ville guarrière étoit quarrée, & avoit une porte au milieu de chacune de ses faces. Quelques savans ont cru que ces portes étoient placées aux quatre angles. Au reste on ne s'en est pas toujours tenu à la forme quarrée, au moins sous les Empereurs : il y a eu des *camps* circulaires, triangulaires, ovales, oblongs, semi-lunaires.

Le général, dans le choix du lieu propre à établir son *camp*, avoit soin qu'il y eût de l'eau, du bois, des pâturages, précautions de la plus grande importance, puisqu'une armée passoit quelquefois un hiver dans le même *camp*, & quelle pouvoit y être assiégée. La disette d'eau la forçoit quelquefois à se rendre. Si l'on ne pouvoit renfermer une rivière ou une source dans le *camp*, on y creusoit du moins des puits.

CASQUE. les *Casques* des Romains avoient moins de profondeur & pardevant moins de saillie que ceux des Grecs. Une plaque de fer à charnieres couvroit les oreilles, & diminuant de largeur, passoit sous le menton : cette pièce manquait ordinairement aux *Casques* des Grecs qui laissoient les oreilles découvertes : mais les derniers avoient une visière qui, relevée, faisoit au *casque* un ornement, & baissée, défendoit le visage du guerrier. Les *casques* des Grecs étoient plus ornés de sculpture & de ciselure que ceux des Romains. Les cimiers des deux nations étoient également surmontés de panaches & offroient quelquefois des figures de

Digitized by Google

divers animaux, mais ordinairement d'animaux terribles. Les guerriers ſubalternes n'avoient quelquefois qu'un cimier en forme de bouton, & ſans panache. Du temps de Polybe, le *caſque* du jeune ſoldat étoit un ſimple armet, couvert de peau de loup ou de quelqu'autre animal; le ſoldat plus âgé qui avoit l'armure complette, portoit un caſque d'airain, ſurmonté de trois plumes rouges ou noires, hautes d'une coudée.

CATAPULTE. Machine de guerre qui ſervoit à lancer des pierres énormes, & n'étoit guère moins terrible que les canons & les mortiers des modernes. Nos pères l'appeloient bombarde, & en ont fait uſage juſqu'a l'invention du canon, & même quelque temps après. » On » lançoit les pierres avec la *catapulte*, dit » d'André Bardon, par le moyen d'un cuilleron. » Le manche de ce cuilleron étoit engagé dans » un échevau de cordes qui le tenoit dans une » poſition perpendiculaire fortement attaché » contre la pièce de traverſe où, dans l'inſtant » de la détente, le cuilleron devoit frapper. » Lorſqu'on vouloit lancer la pierre, on le baiſ» ſoit à force par le ſecours d'un cabeſtan, juſqu'à » ce qu'il fût engagé dans le reſſort qui devoit » le contenir. On mettoit alors la pierre dans la » coupe du cuilleron, & d'un coup de maillet » donné ſur le reſſort qui l'enchaînoit, on lâchoit » la détente. Soudain le cuilleron, par ſon élaſ» ticité, ſe portoit avec une rapidité extraordi» naire vers le centre où il étoit engagé, & » frappant avec violence contre la pièce tranſver» ſale, ſur le couſſinet plein de paille hachée, » pouſſoit la pierre au loin par une progreſſion » circulaire d'une force terrible. On a vu des » *catapultes* qui lançoient à plus de cent vingt» cinq pas des pierres de trois cents livres pe» ſant. Joſeph raconte qu'au ſiège de Jéruſalem, » il y en avoit d'aſſez fortes pour les jetter juſ» qu'à deux ſtades. Appien dit que Sylla, dans » la guerre contre Mithridate, avoit des baliſ» tes qui jettoient au loin vingt groſſes balles » de plomb à la fois. Il y avoit des *catapultes-baliſtes*, qui ne différoient de celles qu'on vient » de décrire que par un canal qu'on y ajoutoit, » & dans lequel on diſpoſoit des javelots de ma» nière qu'ils étoient lancés au loin par le même » effort qui lançoit les pierres. Les *catapultes* » de campagne, beaucoup moins fortes que les » autres, étoient fixées ſur de petits chariots, & » on les faiſoit agir ſans les déplacer ». On peut conſulter ſur les bombardes de nos pères *l'hiſtoire de la milice françoiſe* par le P. Daniel. Vitruve a décrit la *catapulte*, ainſi que la baliſte, mais d'une maniere fort obſcure.

CAVALERIE. Nous avons vu que, dans les ſiécles héroïques, on appelloit chevaliers ceux qui combattoient ſur des chars, & qu'on ne connoiſſoit point alors d'autre cavalerie. Homere donne ſouvent au vieux Neſtor le titre de cavalier, *Hippota Neſtor*, & aſſurément ce prince ne combattoit point à cheval.

La *cavalerie* de certains peuples combattoit ſur deux chevaux attachés enſemble. Ils n'avoient point de houſſe, afin que le cavalier ne riſquât pas de s'embarraſſer les jambes en ſautant d'un cheval ſur l'autre.

L'antiquité a connu les chevaux bardés; les romains les nommoient *cataphracti*, & ils avoient emprunté du grec & le mot & la choſe. Cette expreſſion ſignifie des chevaux munis d'armes défenſives.

Dans la *cavalerie* péſante, le guerrier étoit armé d'une cuiraſſe d'écailles, de corne, ou de lin. Il avoit des cuiſſards. Le cheval étoit armé lui-même d'un chanfrein qui lui garantiſſoit la tête & avoit les flancs bardés.

Alexandre forma une troupe qu'on peut comparer à nos dragons puiſqu'elle combattoit à pied & à cheval. Elle faiſoit en plaine le ſervice de la cavalerie, & dans les lieux où l'on ne pouvoit ſe ſervir de chevaux, celui de l'infanterie. On remarque que ce corps étoit armé moins péſamment que l'infanterie, & plus que la *cavalerie* ordinaire, ce qui prouve que, juſqu'alors, la *cavalerie* avoit conſiſté en troupes légères.

Dans un ouvrage deſtiné aux artiſtes & aux amateurs des arts, nous ne nous ferons point de ſcrupule de copier un artiſte; & ce que nous allons ajouter, ſera tranſcrit du *coſtume des anciens peuples* par Dandré Bardon.

Les monumens anciens prouvent que la *cavalerie* romaine, depuis Romulus qui l'inſtitua, n'eut point d'autre vêtement, d'autre armure que l'infanterie. Le ſimple corſelet ſans manteau, un caſque à oreillettes, quelquefois ſurmonté de légères lames feſtonnées qui tenoient lieu d'aigrettes, une cravatte ou mouchoir pour hauſſe-col, des chauſſes où tenoit la ſandale, formoient l'ajuſtement des cavaliers: les chauſſes étoient quelquefois tailladées vers le cou-de-pied. Une courte épée, un bouclier de cuir de bœuf, un javelot ou une lance étoient leurs armes offenſives & défenſives. La ſeule qui leur fût propre, & dont l'infanterie ne faiſoit point uſage, étoit une boule de fer ou de plomb, emmanchée d'un bâton aſſez court: elle faiſoit apparamment l'office de la maſſue des temps héroïques, de la maſſe d'armes de nos pères, & du caſſe-tête des ſauvages de l'Amérique.

La *cavalerie* arboroit pour étendart, l'aigle, le dragon volant, & le *labarum* qui étoit une petite banière, attachée à une pique ſurmontée d'une aigle. Sous les empereurs chrétiens, le *labarum* porta le monogramme du Chriſt, c'eſt à dire un P au milieu d'un X, & il fut ſurmonté d'une

croix. Les enſeignes de la *cavalerie* ne différoient de celles de l'infanterie que par la couleur qui étoit bleue, & parce qu'elles étoient taillées en banderolles. Les porte-enſeignes, comme dans l'infanterie, étoient vêtus d'une dépouille de lion qui leur ſervoit à la fois de coëffure & de manteau.

La *cavalerie*, dans ſes légions, avoit des licteurs pour punir les coupables, des haſtats qui combattoient à la lance, des jaculateurs armés d'arcs, de flèches & de carquois. On peut dire qu'à l'exception des frondeurs, elle avoit la même police, les mêmes ſecours & les mêmes reſſources que l'infanterie.

Ses chevaux avoient pour harnois le porte-mors, le frontal, & la bride, une houſſe ou pièce d'étoffe au lieu de ſelle, & pour tout ornement des bandes de cuir découpées en treffle à la croupière & au poitrail.

Quoique ce ſoit ainſi que les bas-reliefs repréſentent ordinairement la *cavalerie* romaine, il eſt certain cependant que les Romains ont connu, ainſi que les Grecs, les chevaux bardés, & les *cavaliers* vêtus de l'armure complette. Polybe remarque qu'ils armèrent plus peſamment leur *cavalerie* pour la rendre plus utile.

Les *cavaliers* anciens, qui n'avoient point de ſelles, ne connoiſſoient pas non plus les étriers: ils ſe lançoient également à cheval à droite & à gauche. Les romains n'étoient point dans l'uſage de ferrer les chevaux; mais on ferroit les mulets deſtinés à porter les bagages. Les chevaux des Grecs étoient ferrés. Les houſſes, chez ce peuple, étoient des peaux de bêtes, qui ſervoient tout à la fois à la commodité du cavalier & à la parure du cheval. On fixoit cette dépouille par une ſangle qui paſſoit ſous le ventre, & par les deux parties antérieures de la dépouille qu'on nouoit devant le poitrail du cheval. On laiſſoit flotter les deux autres ſur la croupe.

La Grèce avoit dans ſa *cavalerie* des étendarts qui lui étoient particuliers, ainſi que quantité de ſignaux & d'enſeignes militaires. C'étoient de grands guidons de ſoie ou de riches banderolles, portant l'image des dieux que révéroit ſpécialement la nation à qui appartenoit l'enſeige, ou le nom des cohortes qui l'arboroient. On avoit auſſi des drapeaux volumineux ſur leſquels étoient brodés en or le nom & les titres du général. On portoit ordinairement cet étendart à coté de la divinité protectrice de la brigade. Les Romains n'avoient point de ces étendarts magnifiques. Juſqu'au règne du faſtueux Conſtantin, les enſeignes impériales n'étoient elles-mêmes que des *labarum* d'une forme très ſimple & d'une étoffe peu recherchée. C'eſt vraiſemblablement des Perſes que les Grecs avoient emprunté leur luxe militaire.

CEINTURE. Elle faiſoit une partie eſſentielle de l'habillement militaire. Il ſuffiſoit pour dégrader un ſoldat, de lui ôter ſa ceinture. On ſe ſervoit même quelquefois du mot ceinture, *cingulum*, pour ſignifier l'état militaire.

CHARS. Nous avons fait connoître les *chars* de combat qui étoient en uſage au ſiège de Troye, & qui le furent encore long-temps après. Il y eut des *chars* à un ſeul timon, à deux, & à un plus grand nombre, qu'on attelloit de ſix, huit, dix chevaux. Il eſt fait mention dans Xénophon de *chars* à quatre timons.

Les *chars* armés de faulx étoient particuliers aux Perſes, & paſſent pour avoir été inventés par Cyrus. Ils étoient tirés par des chevaux bardés & montés de deux guerriers couverts de fer, qui les guidoient avec impétuoſité au milieu des rangs les plus épais des ennemis. La partie poſtérieure du *char* étoit garnie de fers tranchants, circulairement placés, afin qu'on n'y pût monter ſans ſe déchirer. Aux axes des roues étoient adaptées des faulx, que ceux qui le montoient levoient & baiſſoient, à l'aide d'un cordage. C'eſt dumoins ce que dit un auteur incertain cité par Dempſter. Du temps de Xénophon les aiſſieux étoient armés de longues faulx diſpoſées horiſontalement, & d'autres, au deſſous, tournées contre terre, renverſoient & déchiroient les hommes & les chevaux. On ajouta dans la ſuite de longues pointes de fer au timon. L'uſage de ces *chars* fut enfin abandonné, parce qu'on parvint à les rendre inutiles en ouvrant les rangs pour leur donner un paſſage, & même à les rendre funeſtes aux ennemis, en effrayant les chevaux & les faiſant retourner en arrière.

CHAUSSURE. Nous avons déjà parlé des bottines de fer qui étoient au nombre des armes défenſives. Elles deſcendoient juſqu'au cou-de-pied, qui étoit lui-même quelquefois couvert d'une plaque de fer. Il paroît que ſouvent les ſoldats romains n'avoient que des eſpèces de *chauſſes* qu'on peut ſuppoſer de cuir ou de peau & qui paroiſſent avoir été fendues ſur les mollets. Il paroît, par des bas-reliefs que les porte-enſeignes étoient nud-jambes. La *chauſſure* la plus ordinaire étoit le brodequin: il conſiſtoit quelquefois en ſimples bandes de cuir qui tenoient à la ſemelle & ſerpentoient ſur le pied & au bas de la jambe: quelquefois c'étoit une courte bottine qui ne montoit que juſqu'aux mollets, & qui étoit parée de bandelettes & d'autres ornemens. La ſemelle des gens de guerre étoit de bois, garnie de lames de fer très minces, & ſemée de cloux à têtes quarrées, qui les rendoient très fermes ſur la terre, mais qui rendoient auſſi leur marche difficile & incertaine quand ils ſe trouvoient ſur des pierres.

CHLAMYDE. C'étoit un manteau qui s'attachoit

tachoit ſur l'épaule gauche, par le moyen d'une agraffe. Cet ajuſtement grec fut adopté par les romains.

CLYPEUS, bouclier des romains, il étoit d'airain & de forme ronde, & n'étoit pas ſi grand que celui qu'ils appeloient *ſcutum*.

CORDITUUM. On pourroit traduire ce mot par *garde-cœur*. c'étoit une plaque d'airain ou d'autre métal, longue & large d'un palme, dont le ſoldat romain ſe couvroit la poittrine.

CORSELET. C'étoit la principale partie de la cuiraſſe, celle qui couvroit la poittrine, l'eſtomac & le ventre.

COTTE *de mailles*, ſorte de cuiraſſe compoſée d'anneaux de métal.

CUIRASSES. Elles étoient compoſées d'un corſelet fait de deux parties qui ſe joignoient enſemble par des courroies & des agraffes; l'une couvroit la partie antérieure du corps, & l'autre, le dos. On y ajuſtoit un gorgerin qui défendoit le haut de la poitrine, & des épaulières qui réuniſſoient à la région des épaules les deux parties du corcelet. Les chefs portoient ordinairement des *cuiraſſes* de métal; elles étoient plus ornées chez les Grecs que chez les Romains, qui en général, ont plus recherché dans leurs armes la bonté que le faſte. Si les monumens antiques ſont fidèles à cet égard, les armuriers repréſentoient ſur les *cuiraſſes* les principaux muſcles du corps. Il y avoit des *cuiraſſes* faites de piquures de lin ou de laine, d'autres de toile garnie de plaques de métal, d'autres de lames de métal, d'autres enfin d'un cuir aſſez bien apprêté pour qu'il fût ſouple & moëlleux & ſe prêtât aux mouvements du corps. Le ſoldat romain portoit, au lieu de corſelet, des bandes de cuir, & y ajoutoit le *cordiuum* pour ſe défendre la poitrine.

CUISSARDS. Arme défenſive, deſtinée à défendre les cuiſſes; elle étoit formée de bandes de métal, ou de plaques taillées en écailles. Ces pièces tenoient enſemble par des charnières, ou elles étoient fixées ſur un cuir. Elles ne couvroient que la partie antérieure de la cuiſſe.

ÉLÉPHANS. Les Perſes, les Indiens & d'autres peuples de l'Aſie & de l'Afrique en avoient dans leurs armées; ils ont été imités dans la ſuite par les Macédoniens, les Carthaginois, & même les Romains qui s'en ſervirent pour la première fois dans la guerre de Macédoine contre Philippe. On poſoit ſur le dos des *Éléphans* des tours chargées de ſoldats; on accoutumoit ces animaux à combattre eux-mêmes; on leur garniſſoit les dents de fer, pour qu'ils fuſſent moins expoſés à les briſer & qu'ils portaſſent des coups plus redoutables.

ENSEIGNES. Celles des grecs étoient une bannière ou *labarum*, un jeune bélier, une chlamyde élevée au bout d'une lance. Il ne paroit pas que les enſeignes fuſſent connues dans les temps héroïques.

L'enſeigne des Romains fut juſqu'à Marius, une poignée de foin au bout d'une lance: c'eſt ce qui fit nommer les *enſeignes* romaines *manipuli*, des poignées. L'aigle devint enſuite la principale enſeigne des légions; on en eut d'autres repréſentant un loup, un ſanglier, un cheval, un minotaure. Ces figures étoient poſées ſur un plateau, au haut d'une lance, dont le bois étoit ſouvent garni de médaillons qu'on appelloit ferculæ. Quelquefois ſur l'épaiſſeur du plateau, on liſoit S. P. Q. R. c'eſt à dire le ſénat & le peuple romain. Les mêmes caractères ſe trouvoient auſſi ſur le *labarum*. Une main entourée de lauriers étoit une enſeigne commune aux grecs & aux romains. La chouette, oiſeau conſacré à Minerve, étoit l'enſeigne d'Athènes; Caſtor & Pollux, celle de Lacédémone, &c.

ÉPAULIERES. Parties de la cuiraſſe qui s'agraffoient au corſelet, & paſſoient par deſſus les épaules qu'elles ſervoient à défendre. C'étoit à l'*épaulière* gauche que s'agraffoit la chlamyde.

ÉPÉE. Il paroit que celle des Grecs étoit une ſorte de ſabre ou de cimeterre. Celle des Romains, au moins du temps de Polybe, ſe portoit à droite: elle avoit une lame à deux tranchans, & une pointe très acérée: on la nommoit *épée* eſpagnole. La lame n'avoit que deux pieds & demi de long. Les Romains l'attachoient, ainſi que les Grecs à un baudrier.

FALARICA, gros trait, qui, d'un côté, étoit armé d'un fer long d'une coudée, & avoit à l'autre extrêmité une boule de plomb. Les falariques ſe lançoient à l'aide de machines.

FAULX. Elles ont fait quelquefois partie des armes offenſives. Nous avons parlé des chars armés de *faulx*.

FRONDEURS, guerriers qui lançoient des pierres à l'aide d'une fronde. Ils ont fait partie de la *milice* chez la plupart des anciens peuples, & même chez les Romains. Les *frondeurs* de cette nation étoient vêtus d'une tunique ſans manches; ils avoient le petit bouclier nommé pelta, le caſque & une ſeule bottine.

GENOUILLÈRES, plaque de métal qui dé-

fendoit les genoux : elle recrouvroit l'extrémité inférieure des cuiſſarts & l'extrémité ſupérieure des bottines.

GORGERIN : je donne ce nom à une pièce de métal qui garniſſoit la cuiraſſe vers le haut de la poitrine.

HACHES. Elles ont été longtems au nombre des armes offenſives. Il y avoit des doubles haches.

HASTA, longue pique armée de fer. Les ſoldats qui la portoient ſe nommoient *haſtati*.

INFANTERIE. Arrien en diſtingue trois ſortes. L'*infanterie* peſamment armée qui a la cuiraſſe, l'écu, le coutelas, la longue lance : l'*infanterie* légère qui n'a ni écu, ni bottines, ni caſques, & qui combat en lançant des traits, comme flèches, traits, pierres jettées à la fronde ou à la main : la moyenne qui porte le petit bouclier nommée *pelta*, & qui eſt elle-même nommée *peltaſte*. Ses armes offenſives ſont celles que les Romains nommoient *verura* & les grecs *acontia*. Elle a d'ailleurs, comme l'*infanterie* peſante, le caſque, & les bottines, elle a auſſi des cuiraſſes d'écailles ou d'anneaux.

Polybe, qui parle ſpécialement de l'infanterie romaine, n'en diſtingue que deux ; celles des plus jeunes ſoldats, & l'autre compoſée de guerriers qui ont acquis toute leur force. La première portoit le bouclier nommé *parma*. Elle avoit pour arme offenſive le *pilum*. La ſeconde avoit ce qu'on appeloit l'armure par excellence, *armatura*. Elle conſiſtoit dans le grand bouclier, nommé *ſcutum*, dans l'épée d'eſpagne, la ſorte de javelot nommé *verutum*, le caſque, la bottine, la *lorica* & le *cordituum*. On peut voir tous ces mots dans leur ordre alphabétique.

JUPPE. Nous appellons ainſi, faute d'autre met, une ſorte de *juppe* courte reſſemblante à un tablier de nos braſſeurs, ou à la trouſſe des coureurs, qui étoit attachée au bas de la cuiraſſe. Elle repréſentoit la partie inférieure d'une tunique que la cuiraſſe étoit cenſée recouvrir, & deſcendoit tout au plus juſqu'au deſſus des genoux.

LABARUM, enſeigne faite en forme de bannière.

LACERNE. Grand manteau aſſez ample pour être revêtu par deſſus toutes les armes. Il étoit particulier aux Romains.

LAMBREQUINS. C'étoit des bandes attachées au bas de la cuiraſſe & qui tomboient ſur la ſorte de juppe, que, dans le coſtume du théâtre, nous nommons tonnelet. Les *lambrequins* étoient ornés de broderie, de plaques de métaux, de franges ; quelquefois même ils étoient doubles. Les plus illuſtres Romains, moins faſtueux que les grecs dans leurs armes, avoient ſouvent des cuiraſſes ſans *lambrequins*.

LANCEA. Ce n'étoit pas notre lance, qui ſeroit plutôt l'haſta des romains. La *lancea* avoit au milieu une courroie qui aidoit à la lancer, & ſervoit à la retirer.

LICTEURS. Nous copierons encore ici Dandré Bardon. Les licteurs étoient, dit-il, des gardes qui marchoient devant les magiſtrats ſupérieurs pour faire ranger le peuple. Ils portoient des haches enveloppées dans des faiſceaux de baguettes, différemment caractériſés ſuivant la dignité de l'officier qu'ils précédoient. Leur vêtement étoit à-peu-près le même que celui des ſoldats. Ils avoient le corſelet, comme eux ; Ils portoient quelquefois la lacerne. D'autres fois cependant ils étoient très pauvrement ajuſtés ; ayant la moitié du corps & les bras nuds, ſur-tout lorſqu'ils avoient quelqu'exécution à faire ; car ils ſervoient de bourreaux, toujours prêts à délier leurs faiſceaux pour frapper de verges ou décapiter les coupables. Les *licteurs* qui devoient accompagner un triomphateur, montoient à cheval le jour de la cerémonie, marchoient à ſa ſuite ajuſté du corſelet, du caſque, de l'épée, du bouclier, & portant devant eux le ſigne de leur profeſſion poſé debout ſur le cheval ; le fer de la hache penchoit en avant. Les faiſceaux qu'on n'accordoit que par honneur aux flamines de Jupiter & aux veſtales, n'étoient compoſés que de baguettes. Ceux qui étoient portés devant les juges civils ou militaires, ayant droit de vie & de mort ſur les coupables, étoient diſtingués par le fer de la hache que les baguettes enveloppoient. Les faiſceaux des conſuls avoient une pointe d'acier ; ceux des rois de Rome, étoient ſurmontés d'un fer de hallebarde où étoit un crochet derrière le tranchant. Ceux que le ſénat décernoit aux héros victorieux, étoient entrelacés de branches de laurier : on les conſervoit précieuſement dans les familles, comme la diſtinction la plus honorable dont la république pût illuſtrer un guerrier ; mais il ne leur étoit pas permis de s'en décorer en public. A l'égard des faiſceaux ordinaires, qui ſervoient à punir les coupables, les uns n'étoient que de petits fagots de houſſines propres à la fuſtigation ; les autres un tas de baguettes, qui entouroit la hache deſtinée à décapiter.

Sous les empereurs, on regarda comme une ignominie, digne des criminels obſcurs, d'a-

Digitized by Google

voir la tête tranchée avec une hache, & comme une diſtinction d'avoir le cou coupé avec une épée. Ce préjugé eſt deſcendu juſqu'à nous, & l'épée eſt devenue un inſtrument de ſupplice, réſervé pour les nobles.

LORICA: bandes de cuir qui formoit la cuiraſſe des Soldats romains. On a donné par extenſion le même nom à des cuiraſſes de métal, quoique l'étymologie de la lorique ſoit le mot *lorum*, qui ſignifie une courroie.

MANTELET, *Vinea*. Nous tranſcrirons encore cet article de Dandré-Bardon. Les mantelets, ſous leſquels les ſapeurs ſe garantiſſoient des traits de l'ennemi, étoient des eſpèces de toits formés de planches aſſemblées à angle aigu ſur deux poutres écartées & montées ſur quatre roues. Ces planches formoient un triangle, dont le plan des roues étoit la baſe. Il y en avoit de reſſemblans à nos guérites de ſentinelles, ſimplement couverts d'un toit en dos d'âne, qui n'avoit de pente que ſur les côtés, & d'autres aſſemblés comme les feuilles d'un paravent, ſans couvertures & portés ſur des roulettes. Ceux-ci ſervoient à pénétrer dans des recoins, où, à l'aide d'une tarrière, on faiſoit de grands trous qu'on rempliſſoit de matières combuſtibles, pour embraſer tout ce qui pouvoit périr par le feu. Les principaux *mantelets*, dont les ſappeurs faiſoient uſage dans la démolition des tours & des remparts, & qui étoient les plus expoſés aux efforts des aſſiégés, n'étoient pas conſtruits différemment pour la forme: mais les madriers, les poutres & les roues en étoient beaucoup plus forts. Quelquefois ils étoient diſtingués par la décoration du drapeau de la légion qui fourniſſoit les travailleurs de l'armée. C'eſt à la faveur de ces machines ſolides à toute épreuve, que les ſappeurs manœuvroient ſans craindre les plus terribles traits que les aſſiégés pouvoient lancer contre eux. C'eſt auſſi ſous l'abri de leurs boucliers, preſſés les uns contre les autres, que les ſoldats faiſant ce qu'on appelloit la tortue, favoriſoient ces ouvriers, avançoient ſans rien craindre, & pénétroient en ſureté dans la place par les différentes brêches que les travailleurs venoient d'ouvrir. Un des expédiens les plus efficaces pour garantir les ſappeurs, contre les traits de l'ennemi, étoit d'élever devant les *mantelets*, des rideaux faits de gros cables, qui amortiſſoient la force des coups, & de donner aux travailleurs des caſques & des corſelets couverts d'oſier.

OREILLETTES. Dans les caſques romains, la mentonnière s'élargiſſoit en remontant vers les oreilles qu'elle couvroit entièrement. Il paroit même, à l'inſpection de quelques caſques, que la plaque qui défendoit l'oreille, & que nous nommons oreillette étoit diſtincte de la mentonnière. Les caſques grecs laiſſoient ordinairement les oreilles découvertes.

PARMA: bouclier rond, & qui avoit trois pieds de diamètre. Il étoit à l'uſage des jeunes ſoldats, comme plus léger que l'écu; mais il ſuffiſoit à défendre le corps.

PELTA, bouclier petit & léger, dont on rapporte l'invention aux Amazones. Il avoit, dit Julius Pollux, la forme d'une feuille de lierre; il étoit échancré à la partie ſupérieure en forme de croiſſant.

PILUM. C'étoit un trait plus léger que le *verutum*. Le bois en avoit la groſſeur d'un doigt & deux coudées de long. Le fer étoit long d'un palme, & ſi mince vers la pointe qu'il s'émouſſoit après avoir une fois frappé, ce qui le rendoit inutile à l'ennemi. Il ſe nommoit *ſpiculum* du temps de Végece.

SAGUM, ſaye, ſorte de tunique militaire, ſans manches, que les romains avoient empruntée des gaulois, & qui etoit aſſes large pour ſe revêtir pas deſſus l'armure.

SARISSE, lance macédonienne, qui avoit juſqu'à quatorze coudées de long.

SCUTUM, écu; c'étoit le grand bouclier des Romains, fait dans la forme de ces tuiles qui s'arrondiſſent en dehors & ſont concaves en dedans. Sa largeur étoit de deux pieds & demi, & ſa longueur de quatre pieds. Il étoit compoſé de deux planches parfaitement collées & recouvert d'une peau de veau ou de quelqu'autre animal. Une bande de fer le fortifioit en haut & en bas; en haut pour recevoir les coups d'épée, en bas pour qu'il ne fût pas rongé par la terre. Au milieu étoit une plaque de fer à l'épreuve des coups les plus violens.

SIEGES. L'art d'attaquer & de défendre les places a été fort imparfait juſqu'à l'invention de l'artillerie moderne. Mais les ſièges étoient d'autant plus terribles, que les machines moins actives & moins deſtructives en prolongeoient davantage la durée. Les aſſiégés, privés de tout, & ſouvent même de l'eſpérance, languiſſoient dans une longue attente de la mort dont ils cherchoient toujours à reculer l'inſtant. Sans reſſources, ils ne ſe rendoient pas encore, parceque la férocité du droit de la guerre les condamnoit preſque toujours à la mort ou à l'eſclavage. On vit trop ſouvent, dans des villes aſſiégées, les défenſeurs de la place ſe nourrir de la chair de leurs morts, des femmes déchirer

Digitized by Google

& dévorer leurs enfans, d'autres faire des proviſions de chairs humaines ſalées.

Les fortifications conſiſtoient en de hautes & épaiſſes murailles, des tours & des foſſés. On les défendoit, en jettant ſur les aſſiégeans, des pierres, des poutres, des meubles, des tuiles, des graiſſes & des huiles bouillantes. On lançoit ſur les machines des traits enflammés, enveloppés d'étoupes & enduits de poix & de bitume.

Les aſſiégeans employoient pour battre les murailles, les béliers, les énormes pierres lancées par les catapultes, la ſappe qu'ils faiſoient à couvert ſous leurs manteleis. Ils montoient à l'eſcalade en faiſant la tortue pour ſe garantir des pierres que les aſſiégés rouloient ſur eux. Ils conſtruiſoient des tours roulantes qui les élevoient à la hauteur des remparts, avec leſquels ils s'établiſſoient même une communication par le moyen d'un pont qu'ils y jettoient. On pourroit s'etendre davantage ſur les moyens que les anciens employoient pour l'attaque & la défenſe des places; mais il eſt inutile ici d'entaſſer ce qui ne ſeroit d'aucun uſage aux arts pittoreſques.

TELUM étoit le javelot; ſon nom ſemble venir du mot grec *télé* qui ſignifie *loin*, parce-qu'en effet il ſe lançoit de loin.

TENTES. Les *tentes* des anciens étoient à peu près de la forme des nôtres; mais quand on devoit reſter longtemps campé, on les rendoit plus ſolides en les couvrant d'un toit de bois, ou plutôt au lieu de *tentes*, on conſtruiſoit alors des barraques. Les *tentes* ou barraques des chefs, étoient ſouvent entourées de fortes barricades; on prenoit ſur tout cette précaution pour la *tente* du Queſteur, parce qu'elle étoit le dépôt du tréſor.

TORTUE. Ce mot eſt conſacré dans notre langue, & il n'eſt plus permis de le changer: mais on peut obſerver que, dans l'origine, on auroit dû traduire par le mot voute, ce que les Romains appelloient *teſtudo* dans l'art militaire, c'eſt à dire l'induſtrie qu'avoient leurs ſoldats de ſe faire une voute ou un toit de leurs boucliers réunis. Ils avoient emprunté cette expreſſion de l'architecture, & l'on ſait que, dans cet art, le mot *teſtudo* ſignifie une voute, parce qu'en effet la voute d'un bâtiment a quelque reſſemblance avec l'écaille de la tortue.

Quand les ſoldats grecs ou romains vouloient approcher d'une place, protéger des travailleurs, ou monter à l'eſcalade, ils ſe ſerroient & rangeant au-deſſus de leurs têtes, leurs boucliers dans le même ordre que ſe rangent les tuiles d'un toit, ils formoient une voute impénétrable aux traits légers, & ſur laquelle rouloient les choſes peſantes qu'on jettoit ſur eux. Par le moyen de la tortue, ils ſe ſervoient quelque fois d'échelles à eux-mêmes, un ſecond corps de ſoldats montant ſur la voute que formoit le premier, & en formant lui-même une autre à ſon tour, ſur laquelle pouvoit gravir un troiſième. Les boucliers longs des Romains étoient encore plus commodes pour cette opération que les boucliers ronds des Grecs.

TOURS. Nous avons parlé des tours roulantes au mot *ſiége*. Elles avoient ſouvent pluſieurs étages. A l'étage inférieur etoient les ſappeurs; plus haut étoit ſuſpendu le bélier; au niveau des remparts ennemis étoit un étage, où, par le moyen d'un pont, on combattoit corps à corps avec les aſſiégés comme dans la plaine; pluſieurs étages encore ſupérieurs étoient remplis de guerriers qui lançoient des traits ſur les defenſeurs de la place. Les tours étoient encore en uſage dans le XIVe. ſiécle, comme la plupart des armes & des machines anciennes.

TRIBUNAL, endroit élevé, d'où les magiſtrats haranguoient le peuple, & les généraux les ſoldats. Ce n'étoit ſouvent qu'une pierre quarrée, ou un monticule de terre revêtu de gazon. On le voit toujours un *tribunal* dans les camps.

TROMPETTE. Les anciens avoient pluſieurs inſtrumens guerriers que nous raſſemblons ſous ce nom: la *trompette* proprement dite qui étoit droite, le *lituus* qui ſe recourboit à l'extrêmité oppoſée à l'embouchure, le cornet qui ſe courboit aux deux extrémités, le clairon qui formoit la ſpirale & reſſembloit aſſez à nos cors de chaſſe.

TUBICINE, celui qui ſonnoit de la trompette. Voyez *buccinateur*.

VERUTUM; ſorte de javelot, de la longueur de trois coudées. Le fer auſſi long que le bois, étoit accompagné de deux crochets en forme de hameçons, de ſorte qu'on ne pouvoit le retirer de la bleſſure ſans déchirer les chairs.

VISIERE. Les caſques des grecs avoient des *viſières* qui pouvoient ſe baiſſer, Voyez *caſque*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MINIATURE, (ſubſt. fem.). Genre de peinture en petit, dans lequel on employe des couleurs délayées à l'eau gommée. On ſe contente ordinairement de pointiller les chairs, & l'on peint à gouache les fonds & les draperies. On connoît cependant des miniatures où tout le travail eſt pointillé.

On a lieu de préſumer que ce genre eſt d'origine françoiſe. On voit en effet que les Italiens n'avoient point de terme dans leur

Digitized by Google

langue pour le déſigner, ce qui prouve invinciblement qu'il ne leur appartenoit pas : on n'eſt obligé d'employer des mots étrangers que pour déſigner une induſtrie étrangère, & chaque peuple a, dans ſa langue, des noms pour faire connoître les arts dont il eſt l'inventeur. Le Dante, dans ſon enfer, adreſſant la parole à un miniaturiſte italien, eſt obligé d'employer une périphraſe pour indiquer ſa profeſſion, & de dire que ſon art eſt celui que les Pariſiens nomment enluminure; c'étoit le nom qu'on donnoit alors en France à la *miniature*, & le Dante qui avoit vécu à Paris, ne pouvoit manquer d'en être bien informé. Il eſt donc très-vraiſemblable que les Italiens, qui ont appris des Grecs l'art de peindre à freſque & en moſaïque, ont reçu des François l'art de peindre en *miniature*.

Auſſi voit-on nos plus vieux manuſcrits enrichis de *miniatures* qui, par l'éclat de leurs couleurs, effacent ce qui a été fait dans le même genre depuis le quinzième ſiècle. Ces ouvrages ſont ordinairement relevés de dorure. Le deſſin en eſt gothique, ainſi que les ajuſtemens; on voit que les auteurs de ces peintures ne ſavoient ni deſſiner le nud, ni jetter artiſtement des draperies; mais on y trouve des têtes qui ont un commencement de caractère & de vérité, & l'on peut croire que, du moins pour cette partie, ces artiſtes, ou ſi l'on veut ces ouvriers, conſultoient quelquefois la nature. Félibien témoigne avoir vu un manuſcrit françois, en vélin, que le caractère d'écriture & le ſtyle devoient faire rapporter au douzième ſiècle, & qui étoit orné d'un grand nombre de figures à la plume dont le deſſin n'étoit pas inférieur à celui des peintres de l'Italie au temps de Cimabué.

Les curieux trouveront amplement, à la Bibliothèque du Roi, de quoi confirmer le jugement de Félibien; ils verront que nos anciens miniaturiſtes ne peuvent être ſurpaſſés quant à la fineſſe du pinceau, qualité qui n'eſt pas mépriſable dans ce genre.

Comme leur emploi étoit d'orner les livres, l'univerſité les prit ſous ſa protection, & les mit au nombre de ſes ſuppôts, faveur qui n'étoit pas alors à dédaigner, par tous les privilèges qui l'accompagnoient.

La comparaiſon de nos vieux manuſcrits, avec ceux que les autres nations chargeoient, dans le même temps, d'ornemens ſemblables, dépoſe en faveur de notre ſupériorité, & nous aſſure une gloire, dont en effet l'objet n'eſt pas conſidérable, mais qui vaut bien celle de pluſieurs artiſtes Italiens des mêmes ſiècles, que l'Italien Vaſari n'a pas cru indignes de ſes éloges.

En ſuivant les différens âges de nos miniaturiſtes, on les voit faire des progrès à meſure que les ténèbres de l'ignorance ſe diſſipent, & ces progrès deviennent plus ſenſibles ſous le règne de Charles V, qui protégeoit les lettres & les arts encore au berceau. Le duc de Berry, frère de ce prince, les favoriſoit, & recherchoit les manuſcrits qu'ils ornèrent de leurs travaux. Ils ne paroiſſent pas même avoir déchu ſous le règne malheureux de Charles VI. On peut voir, à la bibliothèque du Roi, le manuſcrit de Salmon qui fut vraiſemblablement préſenté par l'auteur à ce monarque infortuné. Il eſt orné de miniatures très-ſoignées. Les têtes du Roi, du duc de Bourgogne, &c. paroiſſent être des portraits, & ce ſont les ſeuls qui nous reſtent de ces princes. Ce manuſcrit a appartenu à M. le duc de la Valière.

On peint en *miniature* ſur ivoire & ſur vélin. Dans l'un & l'autre genre le travail doit être ſavamment épargné, & l'artiſte doit laiſſer travailler le vélin où l'ivoire qui lui ſert de fond. Comme ce genre tend par lui-même à une certaine froideur, il faut bien ſe garder de le finir d'une manière léchée; des touches vives, juſtes & ſpirituelles doivent reveiller & animer les travaux. Ce genre eſt ſuſceptible de tout ce qu'on appelle eſprit dans l'art de deſſiner & de peindre, ou plutôt il ne peut vivre que par l'*eſprit*. *Voyez* ce mot. Nous parlerons des procédés particuliers à la *miniature*, dans le dictionaire de la pratique des arts. (*Article de M.* LEVESQUE).

MINUTIEUX, (adj.). Se dit d'un artiſte qui entre dans les plus petits détails de la nature. Quoique cette expreſſion ſe prenne preſque toujours en mauvaiſe part, il y a cependant des eſprits qui ſont partiſans de l'excès des détails, & qui regardent le *minutieux* comme le degré de vérité le plus exquis. Il faut convenir qu'il y a des genres qui admettent les *minuties*, d'autres où elles ne ſont pas ſupportables.

Sous quelqu'acception que l'on prenne le mot *minutieux*, il ne peut ſe rapporter qu'à l'exécution; fort différent en cela de l'adjectif *meſquin*, qui n'eſt guère applicable qu'au *ſtyle*. Auſſi voit on des ſtatues & des tableaux dont le caractère de deſſin eſt *meſquin*, & qui, loin d'être *minutieux*, n'ont pas même le degré de détails néceſſaires aux vérités les plus communes. D'un autre côté, il eſt rare qu'un artiſte *minutieux* ait une manière grande & large; mais il peut n'être pas *meſquin*, défaut, qui ſuppoſe une petiteſſe de formes, une ſéchereſſe de goût, qui peut fort bien ſe manifeſter ſans aucuns détails.

Mais ſans s'appéſantir ſur la différence de ces deux expreſſions, différence qu'on aura déjà ſuffiſamment ſentie, revenons au *minutieux*, & examinons d'abord, s'il doit être ja-

Digitized by Google

mais considéré comme un mérite ; pour marcher surement dans cette discussion, il faut se représenter le *minutieux* dans le degré le plus éminent

On a vu à Paris, en 1766, deux bustes de Denner, peintre Hollandois, qui portoient la datte de 1740. L'un étoit un portrait de femme assez noble, & peu jeune ; l'autre d'un homme dont la barbe longue d'une coupie de lignes, ajoutoit encore à la trivialité de son caractère. Tous les détails de la peau, ses plis, ses pores mêmes, les cheveux, les prunelles, les poils étoient rendus par un *fini* qui avoit besoin de l'examen à la loupe, comme on le fait pour les mêmes petites parties dans le naturel. Ce qu'il y avoit d'admirable dans ces ouvrages, c'est qu'ils étoient en même temps assez solides de masses pour devoir être trouvés beaux, dans un éloignement ordinaire. Alors, les détails disparoissoient comme dans la nature, & on jouissoit de l'effet d'un bon ensemble. C'est assurément un grand & rare talent, que de savoir ainsi copier parfaitement son modèle, jusqu'aux plus petites parties qui le composent ; mais en réfléchissant sur les grands principes de l'art de peindre, nous sommes portés à croire que cette grande recherche lui est non-seulement inutile, mais qu'elle est même contraire à ses premières lois.

En effet, que nous apprennent les premières règles de la perspective ? Elles nous disent qu'un tableau est la copie d'un objet qui doit être regardé d'une assez grande distance pour que sa totalité soit embrassée d'un seul coup d'œil. Cet objet, comme l'ont proposé tous les maîtres en cette science, est censé vû à travers un chassis représenté par les bords du tableau, ou par l'*arasement* de sa bordure. Or, du point de distance obligé selon toutes les règles de l'optique, à l'objet proposé pour modèle, il est impossible d'appercevoir les détails subtils de la nature ; donc c'est un défaut que de les exprimer ; donc c'en est un que d'être *minutieux*.

Si cependant un artiste enthousiaste de ce genre de beauté, & rejettant le principe fondamental que nous venons de poser, se livroit au charme de cet excès de *rendu*, le considérant comme le plus haut degré de perfection, il faudroit au moins qu'il s'approchât infiniment de l'objet pour y voir ces détails, en supposant qu'il pût le faire sans loupe. Mais alors on sent qu'il courroit le risque de ne pas conserver l'*ensemble* dans son ouvrage : car en approchant si fort son œil de l'objet naturel, chaque point principal de son observation seroit autant de point de vue, & alors dans la même *tête*, placée à la hauteur de son œil, il pourroit voir l'orbite en-dessous, & la lèvre inférieure, ainsi que le menton, en dessus.

On nous objectera que Denner a su conserver son *ensemble* perspectif avec tous ces détails : mais qui se flattera d'un talent si remarquable & si distingué, sans lequel il n'eût fait que des ouvrages ridicules ; qui pourra n'être pas effrayé des combinaisons laborieuses que cette réunion de *minuties* & de l'ensemble lui a coutées ; enfin qui posèdera la miraculeuse perspicacité de son organe ?

Au surplus, en convenant de tout son talent, qu'en peut-il provenir de si distingué ? Rien autre chose, sinon, qu'il étoit le résultat d'une grande patience, d'un esprit *minutieux*. Encore ce résultat, mérite de la difficulté vaincue, est-il perdu dès que l'on considère l'ouvrage à une distance égale à celle que les objets de la nature même doivent être considérés par le commun des organes, c'est-à-dire, au moins, à trois ou quatre pieds de l'œil pour un petit buste.

Il nous reste à examiner à quel genre une exécution *minutieuse* peut être convenable. Nous pensons qu'elle doit être l'apanage des peintres de fleurs ; & d'autres petits objets délicats qu'on se plaît tant à considérer de très-près dans le naturel. C'est même à cette exécution que les peintres de ces genres agréables doivent leur principal mérite, puisque leur travail n'est pas susceptible de celui qui dépend des hautes connoissances, de l'imagination, ou des sentimens de l'ame. Ainsi les *minutieuses* beautés des Van-Huysum, des Vezendael & des Mignon, méritent notre estime, par le plaisir que peut procurer une fidèle & précieuse imitation des miracles de la nature.

Pour le portrait, nous pensons que la recherche des détails *minutieux* en ôte presque toujours l'esprit général & la grandeur, & rend le peintre qui s'y livre incapable d'acquerir les belles & nobles qualités dont Lefevre, Champagne, de Troi père, Velasquès, Van-Dick & le Titien nous ont donné de si grands exemples.

Mais si l'on tolère l'exécution *minutieuse* des broderies & des dentelles dans les tableaux ordinairement peu attachans par l'impression ; si même elle devient un mérite essentiel dans les genres dont le seul pouvoir est de charmer les yeux, elle est absolument intolérable dans la sculpture, & dans le grand genre, où sont déplacés tous les détails qui peuvent distraire du vrai but de l'histoire & de la poésie, qui est d'instruire & de toucher ; où, non-seulement les *minuties* des objets naturels ne sont pas admissibles, mais où ils ne faut que dégrader l'art ; où loin de tendre enfin à piquer l'intérêt par la peinture détaillée des corps divers, on ne doit exclusivement employer l'art qu'à les

Digitized by Google

faire agir & exprimer par l'excellence du choix des *agrémens* & des formes. (*Article de M.* Robin.)

MIROIR, (ſubſt. maſc.) Quand tu voudras voir, dit Léonard de Vinci, ſi ta peinture eſt conforme aux objets que tu fais d'après nature, prends un *miroir*, fais y mirer l'objet, & compare cet objet avec ce que tu as peint. Le *miroir* eſt plat, & il te montre les objets relevés; la peinture fait la même choſe. La peinture n'a qu'une ſeule ſurface; il en eſt de même du *miroir*. Le *miroir* & la peinture montrent la repréſentation entourée d'ombre & de lumière, & la font également paroître éloignée de la ſurface.

Comme il eſt aiſé de ſe tromper ſoi-même, dit Félibien, en regardant toujours d'une manière ce que l'on veut imiter, & qu'en demeurant long-temps ſur ſon ouvrage, on n'en reconnoît plus les défauts, il eſt bon de conſulter quelquefois le *miroir*: car en examinant toutes les figures en particulier, on en découvre plus aiſément les défauts, le *miroir* étant un ami fidèle qui ne flatte point, & qui a l'induſtrie de retourner l'ouvrage d'une autre manière; comme pour en ſuppoſer un autre dont on peut juger ſans prévention.

De Piles conſeille aux peintres l'uſage du *miroir* convexe, qui enchérit ſur la nature pour l'unité d'objet dans la viſion. Tous les objets qui s'y voyent font un coup-d'œil & un tout enſemble plus agréable que ne ſeroient les mêmes objets dans un *miroir* ordinaire, & que la nature même. Il faut ſuppoſer le *miroir* convexe d'une meſure raiſonnable, & non de ceux qui pour être partes d'une trop petite circonférence, corrompent trop la forme des objets. Ces ſortes de *miroirs* pourroient être utilement conſultés pour les objets particuliers, comme pour le général du tout enſemble.

M O

MODE, (ſubſt. fem.). Les *modes*, dans les vêtemens, ſont quelquefois ſi biſarres, & ſi éloignées de la véritable deſtination des habits, qu'elles cachent & déguiſent la nature. Il y en a même qui la gênent & la contrarient au point de la pervertir; & quand elles ont long-temps triomphé, elles empêchent de la reconnoître, parce qu'on prend alors pour la nature les changemens qu'elles y ont cauſés. Qui, par exemple, dans nos villes où tous les individus ont été maniérés par l'art, n'eſt pas perſuadé que la nature veut qu'on porte la tête fort droite, & les pieds en dehors. Cependant la ſtructure & la connexion des os prouvent que telle n'eſt pas la poſition naturelle des pieds, & dans un ſujet bien conformé, on reconnoît par la diſpoſition des vertèbres que la tête doit être légèrement inclinée. L'action d'avancer la poitrine gêne la reſpiration; la nature ne veut donc pas qu'elle ſoit avancée. Pour tenir les genoux tendus, il faut faire un certain effort, & cet effort prouve que cette tenſion eſt un mouvement peu naturel.

Si l'on a le coude appuyé ſans que la main ſoit ſoutenue, cette main inactive tombe par ſon propre poids, & le poignet s'arrondit: mais il y eut un temps où les maîtres de danſe prononçoient qu'un poignet rond étoit une difformité; on les croyoit, &, contre le vœu de la nature, les poignets ceſſoient de s'arrondir.

La ſituation la plus commode de chacune des parties dans les différentes poſitions du corps, eſt toujours auſſi la ſituation la plus naturelle, & par conſéquent la plus véritablement gracieuſe, parce que la vraie grace eſt toujours unie à la nature.

On a jugé à propos, depuis environ quarante ans, de porter des ſouliers pointus: il a fallu que le pied ſe formât dans ces moules qui le bleſſent; ainſi les pieds des gens bien chauſſés ne ſont plus les pieds de la nature. Il faut que les artiſtes cherchent, pour cette partie, des modèles dans les individus des dernières claſſes de la ſociété, qui n'ont jamais porté que de larges chauſſures. Pour ne pas imiter des pieds déformés par les ſouliers à la mode, ils ſont obligés d'étudier des pieds déformés par les fatigues, & par conſéquent, ils ne trouvent nulle part la nature dans ſa beauté.

La nature, en deſtinant les femmes à être mères, leur a donné un vaſte baſſin, capable de contenir le fruit qu'elles doivent porter. Cet élargiſſement des hanches fait que, par oppoſition, la taille paroît plus fine; conformation qui a la beauté convenable à ſon uſage, mais en effet moins belle par elle-même que celle des hommes qui eſt plus coulante. Cependant les femmes ont outré ce défaut, ſi l'on peut appeller défaut, ce qui répond au vœu de la nature. A force de ſe comprimer dans des corps de baleine, elles ont obligé leur taille à contracter un étranglement difforme, &, comme ſi cet étranglement n'étoit pas encore aſſez défectueux, elles ont ajouté à la largeur de leurs hanches par la parure qu'elles nomment panier, bouffant, &c. Par ces deux moyens réunis, elles ſont parvenues à ſe donner une difformité durable, & à y joindre une difformité poſtiche.

Ce n'eſt pas, comme l'obſerve M. Reynolds, un travail peu difficile au peintre, de diſtinguer la conformation donnée par la nature, de

la conformation artificielle. Une longue habitude a donné aux effets de l'art, l'apparence de la nature, &, pour reconnoître celle ci, l'artiſte eſt obligé de recourir aux ſtatues antiques, faites dans un temps où les *modes* n'avoient pas encore altéré le naturel.

» Qu'il ſoit permis, ſi l'on veut, dit M. » Reynolds, aux arts méchaniques & de luxe » de ſacrifier à la *mode*; mais elle ne doit ja- » mais influer ſur l'art. Il faut que le peintre ſe » garde bien de preodre les avortoos qu'elle » produit pour les vrais nourriſſons de la nature; » il eſt néceſſaire auſſi qu'il renonce à tout pré- » jugé eo faveur de ſon ſiècle & de ſon pays, & » qu'il mépriſe les coſtumes momentanés & » locaux pour ne s'arrêter qu'à ces uſages gé- » néraux qui ſont les mêmes dans tous les lieux » & dans tous les temps. Il conſacre ſes ou- » vrages à tous les peuples & à tous les ſiècles; » il en appelle à la poſtéri-é pour les juger, » & dit avec Zeuxis : *Je peins pour l'éternité.*

» Le peu de ſoin qu'on apporte à diſtinguer » les uſages modernes des habitudes naturelles » du corps, conduit à ce ſtylo ridicule, adopté » par quelques peintres, qui ont donné aux » héros de la Grèce les airs & les graces ma- » nlérées de la Cour de Louis XIV : abſurdité » auſſi grande, pour ainſi dire, que s'ils les » avoient habillés à la mode de cette Cour. « (*Article extrait en grande partie de M.* REYNOLDS.)

MODÈLE, (ſubſt. maſc.) terme de peinture. C'eſt le nom que l'on donne à un homme ou une femme que l'on poſe nud pour ſervir d'objet d'étude. Le deſſin que l'on fait d'après ce *modèle* ſe nomme académie.

Ce qui a été dit dans pluſieurs articles de ce dictionnaire ſur la méthode de choiſir en divers ſujets les différentes beautés qui leur ſont propres, pour en compoſer une beauté parfaite, de corriger la nature vivante d'après les idées du beau, que l'antique nous à tranſmiſes, ne doit pas être obſervé par l'élève qui étudie d'après le *modèle*. Il faut bien diſtinguer les opérations de l'artiſte qui crée, da celles de l'artiſte qui étudie.

L'objet de l'étude, d'après le *modèle*, eſt de rendre l'œil juſte, d'habituer la main à bien ſaiſir & bien rendre ce que l'œil a bien vu, de faire connoître les différentes formes, les divers mouvemens de la nature vivante. La plus grande préciſion peut ſeule donner à cette étude toute ſon utilité. Autant dans les tableaux, & ſur-tout dans ceux dont les ſujets ſont héroïques, il faut rechercher le beau idéal, ce beau qui ne ſe trouve jamais réuni dans un ſeul individu, autant dans les études, il faut s'aſtreindre à la ſimple imitatioo de l'objet qu'on étudie. Mais l'étude faite, il eſt très-utile d'en conférer les parties à celles des plus belles figures antiques qui y répondent.

Des maîtres ont propoſé de rendre quelquefois cette comparaiſon plus facile encore, en poſant le *modèle* dans la même attitude que quelques-unes des ſtatues de l'antiquité; ainſi les élèves pourroient comparer toutes les parties du modèle vivant, avec ces mêmes parties conformes au plus beau choix fait par les grands artiſtes de la Grèce.

On s'eſt plaint juſtement de ce que, dans de grandes écoles, on n'avoit qu'un ſeul *modèle*, ou deux tout au plus. C'eſt ne donoer aux étudians que l'idée d'nne ſeule nature, c'eſt leur en cscher les innombrables variétés, c'eſt les accoutumer à la manière, même en les faiſant travailler d'après nature. Car repréſenter toujours une même nature, c'eſt auſſi bieo être maniéré, quoiqu'on l'imite d'après un *modèle* vivant, que ſi on la créoit d'après la pratique qu'on ſe ſetoit faite. On n'eſt porté que trop naturellemeot à ſe faire une certaine Idée de formes qu'on ramène fréquemment avac une ſorte de prédilection, ſaos fortifier encore ce penchant par le vice des études.

Le mal s'accroît, parca que les élèves & même les maîtres, quand ils ſont en particulier des études pour des tableaux preooent ordioairement le *modèle* de l'académie, ſoit par l'eſtime que l'habitude leur donne de ſes formes, ſoit parce qu'il eſt plus habile à tenir une poſe qu'un modèle moins exercé. Le tableau eût-il douze, vingt figures, elles ſoot ſouvent toutes étudiées d'après ce *modele*, comme ſi l'artiſte craignoit de répandre trop de variété dans ſes ouvrages. Cepeodant il cherche cette variété, & pour y parvenir, il travaille d'idée d'après nature, chargeant les formes du *modèle* s'il fait un Hercule, & les adouciſſant s'il fait un Apollon.

Un *modèle*, nommé Deſchamps, a poſé peodant plus de quarante ans à l'académie de Paris. Peodant cette longue périede de temps, preſque toutes les figures des tableaux de l'école françoiſe ont été étudiées d'après Deſchamps : tantôt Deſchamps étoit Mercure toujours jeune, tantôt il étoit le terrible Mars, tantôt Neptune, Pluton, Jupiter. Ceux qui avoient quelqu'habitude de l'école reconnoiſſoient l'eternel Deſchamps dans les différena ouvrages des peintres & des ſtatuaires, & admiroient les nombreuſes métamorphoſes qu'on lui faiſoit ſubir. Il n'y avoit pas juſqu'à ſa tête qui ne ſe fit quelquefois reconnoître, & l'on étoit étonné de voir ſa face un peu bachique, devenue celle d'un héros ou d'un dieu. Il eſt vrai que ce *modèle* étoit beau; mais Zeuxis raſſembloit les beautés de toute una ville, pour en former une ſeule beauté, & les artiſtes françois, au contraire, pre-

noient une ſeule beauté pour en faire toutes les beautés différentes. (*Article de M. Levesque*).

MODÈLE. (Terme de ſculpture). Comme il eſt aiſé de perdre un bloc de marbre, ſi l'on en ôte plus qu'il ne faut pour produire l'ouvrage qu'on ſe propoſe; comme d'ailleurs le marbre ne ſe manie pas aiſément; ainſi qu'une ſubſtance molle qu'on pétrit à volonté; comme il eſt très difficile d'y faire certaines corrections, & que d'autres ſont même abſolument impoſſibles; l'artiſte commence par produire ſon idée en argille: c'eſt ce qu'on appèlle un *modèle*. Le travail en marbre n'eſt qu'une copie faite, ou du moins terminée de la main du maître, & à laquelle il ajoute ſouvent des beautés qui ne ſe trouvoient pas ſur ſon original.

Il eſt poſſible à la rigueur de faire ſans *modèle* au moins une mauvaiſe figure de pierre: c'eſt vraiſemblablement ainſi qu'ont travaillé les premiers inventeurs de l'art, & cette méthode haſardée fut auſſi probablement celle des ſculpteurs gothiques. Il ſuffiſoit pour eux que la pierre taillée eût groſſièrement la figure humaine. Mais comme on ne peut jetter un ouvrage en bronze ſans que le métal ſoit ſoutenu d'un noyau, & enveloppé d'un moule, & que le moule doit ſe prendre ſur un *modèle*, on a été obligé de faire un *modèle* dès la première fois qu'on a exécuté un ouvrage en bronze.

Quand Pline rapporte l'invention des *modèles* à Dibutade de Sicyone, ou aux Samiens Rhécus & Théodore, il faut donc entendre ſeulement que ce fut Dibutade qui fit cette découverte à Sicyone, qu'elle avoit été faite auparavant à Samos, par Théodore & Rhécus, & que long-temps encore auparavant, elle avoit été faite en Egypte, puiſque les Egyptiens avoient fait des ouvrages en bronze avant que les arts fuſſent connus dans la Grèce. Il en eſt ainſi d'un grand nombre d'inventions qui ſont nées en des temps différens, dans les différentes contrées.

On lit dans l'ancienne Encyclopédie, que les ſculpteurs nomment *modèles* des figures de terre &c. qu'ils *ébauchent* pour leur ſervir de deſſin. Cette manière de s'énoncer n'eſt pas exacte & doit tromper les lecteurs qui ne connoiſſent point les arts. Il eſt bien vrai que les ſculpteurs font d'abord un ou pluſieurs *modèles* qui ne ſont que des *ébauches*, des premières penſées, comme les peintres ont coutume de faire une première eſquiſſe: mais le *modèle* d'après lequel doit être travaillé le marbre, ou ſur lequel doit être fait le moule, eſt à peu près auſſi terminé que le ſera dans la ſuite le marbre ou le bronze. On ſent que cela doit être ainſi, puiſque c'eſt ſur le *modèle* que ſe prendront les meſures qui ſeront reportées ſur le marbre, & que c'eſt auſſi ſur le *modèle* que ſe prendra le moule dans lequel ſera fondu le bronze. On ſait que les ſtatuaires évitent, autant qu'il leur eſt poſſible, que le bronze ait beſoin d'un travail fait après coup, d'autant plus qu'au moins chez les modernes, ce travail eſt confié à des mains étrangères.

On lit dans le même ouvrage, que les anciens faiſoient leurs *modèles* en cire, & que les modernes y ont ſubſtitué l'argille: & quelques lignes plus bas on y trouve la preuve qu'ils ont employé l'argille, ainſi que les modernes, & même, ce qui eſt moins certain, que leurs premiers *modèles* ont été d'argille. Ce qu'il y a de vrai, c'eſt que dans l'antiquité, comme à préſent, on a fait des *modèles* de cire, qu'on en a fait de terre, & que dans tous les temps on a dû préférer la dernière ſubſtance, au moins pour les grands *modèles*. Il eſt même vraiſemblabe qu'elle a toujours été généralement préférée, parce qu'elle ſe manie plus aiſément.

Autre erreur du même ouvrage. On y lit que l'argille, en ſe ſéchant, ſouffre une diminution inégale dans toutes ſes parties, que *les petites parties de la figure ſe ſéchant plus vîte que les grandes, le corps, comme la plus forte de toutes, ſe ſeche le dernier, & perd en même temps moins de ſa maſſe que les premieres.*

A cette objection d'un amateur, nous oppoſerons la réponſe d'un artiſte éclairé par une longue expérience, M. Falconet. » Cela ſeroit, » dit cet habile ſtatuaire, contre les loix les » plus ſimples & les plus connues de la phyſi- » que; & voici ce que ces loix & l'expérience » démontrent journellement aux ſculpteurs qui » font des *modèles* d'argille.

» Ces *modèles* étant faits d'une même ma- » tière, & cette matière étant également hu- » mide, la ſechereſſe produit une retraite égale » & proportionnée aux différentes parties. Le » col d'une figure, par exemple, qui auroit » trois pouces de groſſeur, ſe réduiroit, en » ſéchant, à deux pouces neuf lignes, tandis » que le corps, qui auroit ſept pouces & de- » mi de large, n'auroit plus que ſix pouces » dix lignes, la retraite ſuppoſée à un dou- » zième: cette règle eſt conſtante, quelque » forme que le ſculpteur donne à ſon *modèle*.

» Mais il eſt un inconvénient dont on ne » parle pas, qui eſt cependant eſſentiel, & » que la ſeule réflexion, ſans l'expérience, » auroit dû ſuggérer: c'eſt la réduction iné- » gale de la hauteur du *modèle*, comparée à » celle de ſa largeur. Tout corps humide, » dont les parties ne ſont pas contenues ſur » leur hauteur par des membranes ſolides,

» comme le bois, poſe & s'affaiſſe ſur lui-
» même. Ainſi, une figure d'argille, en pro-
» portion de ſa hauteur & du poids de la terre,
» eſt ſujette à cet inconvénient dont il falloit
» parler, puiſqu'il engage le ſculpteur à des
» précautions particulieres : celles, par exem-
» ple, de commencer ſa figure plus longue
» qu'il ne faut, ou d'en tenir la plinthe aſſez
» épaiſſe pour y retrouver la longueur néceſ-
» ſaire, quand il s'apperçoit que ſa figure eſt
» devenue trop courte ».

Après avoir établi fauſſement la diminution du *modèle*, on donne un faux moyen d'y remédier. *Ce moyen eſt de faire un modele d'argille, de l'imprimer dans du plâtre & de jetter enſuite de la cire fondue dans le moule.* Mais on ne peut pas imprimer un *modèle* tout humide ; il aura donc éprouvé une diminution avant d'être moulé : la cire en ſe refroidiſſant en éprouve une elle-même ; c'eſt donc remedier par deux défauts à un prétendu défaut. On ſait d'ailleurs que les cires en ſortant du moule, ont beſoin d'être reparées ; elles ne ſont donc pas, comme le *modèle*, le travail vierge de l'artiſte. On continuera donc de ne recourir au procédé conſeillé par M. de Jaucourt, auteur de l'article *modèle*, dans l'ancienne Encyclopédie, que lorſque ce procédé ſera néceſſaire, comme pour les fontes en bronze. D'ailleurs les artiſtes continueront de faire du premier coup leurs *modèles* en cire ou en argille, comme ils le trouveront plus convenable.

M. de Jeaucourt ſoupçonne que les anciens différoient des modernes dans la manière de travailler le marbre d'après leurs *modèles* ; il en donne pour preuve qu'on ne s'apperçoit pas, même *dans les antiques d'un rang inférieur, que le ciſeau y ait enlevé en quelqu'endroit plus qu'il ne falloit.*

S'il y a des antiques d'un rang inférieur, c'eſt qu'elles pechent par la proportion ou par la beauté des formes : on n'a donc pas enlevé préciſément par tout ce qu'il falloit de marbre pour produire ces formes & ces proportions. La plus belle ſtatue poſſible eſt dans le bloc de marbre qui entre dans l'attellier du ſculpteur : s'il ne ſait pas en tirer cette ſtatue, c'eſt qu'il n'a pas l'habileté d'enlever avec préciſion ce qu'il faut du marbre qui la cache ; c'eſt qu'il ôte trop ou trop peu de marbre. Si M. de Jeaucourt accorde que des artiſtes modernes ont fait de belles ſtatues, ils n'ont donc pas enlevé plus de marbre qu'il ne falloit ; & ſi l'on voit des ſtatues médiocres, il ne faut pas ſuppoſer que l'artiſte ait, par maladreſſe, enlevé trop de marbre ; mais qu'il n'avoit dans la penſée qu'un *modèle* médiocre, duquel a réſulté un médiocre *modèle* en argille, d'après lequel il a fait une médiocre ſtatue.

Il ſe peut que les anciens différaſſent en quelque choſe des modernes dans la manière de travailler le marbre d'après le *modèle* ; mais cette différence devoit être peu importante, & ſans doute le réſultat étoit le même. Les modernes eux-mêmes ont, à cet égard, changé pluſieurs fois de procédé. Voici comme M. Falconet décrit en abregé celui qui eſt maintenant en uſage.

» On place deux chaſſis pareils, marqués de
» diviſions ſemblables, l'un au-deſſus du mar-
» bre, l'autre, au-deſſus du *modèle*, on y
» poſe un fil avec un plomb attaché au bout,
» ſur chaque face du chaſſis ; ces fils tombant
» juſqu'au bas de la figure, parcourent le chaſ-
» ſis à volonté ; on préſente horizontalement
» une fiche de bois dont la pointe touche le
» *modèle* aux endroits où l'on veut prendre
» une meſure, pour la rapporter ſur le marbre,
» & la ſection de la fiche avec le fil étant
» marquée, donne la meſure dont on a be-
» ſoin ».

M. de Jeaucourt croyoit que ces meſures devoient rendre l'artiſte timide ; il ſuppoſoit que les anciens avoient eu plus de hardieſſe, & que, par conſéquent, ils avoient eu auſſi un autre procédé. Comme Michel-Ange a coupé le marbre avec une hardieſſe qui tenoit de l'audace & de la témerité ; il veut que ce grand ſtatuaire eût trouvé une route particuliere & nouvelle, & il regrette qu'il n'ait pas daigné la communiquer aux artiſtes. Mais on ſait qu'elle étoit la route que ſuivoient les ſculpteurs du temps de Michel-Ange, & c'eſt inſulter à ſa mémoire que de le regarder comme un charlatan à ſecrets.

Le procédé des meſures a toujours été néceſſaire, parce que la coupe du marbre a, de tous les temps, exigé de grandes précautions, & parce que, de tous les temps, l'artiſte après avoir fait ſon *modèle*, a chargé un ouvrier ſubalterne de dégroſſir le marbre, & de l'approcher plus ou moins de la forme de ce *modèle*. Il perdroit un temps inutile & précieux, s'il ſe chargeoit lui-même de ce premier travail ; mais il riſqueroit auſſi de perdre ſon marbre, s'il ne donnoit pas à l'ouvrier un moyen ſûr de ſuivre des meſures préciſes.
» La voie méchanique des meſures, dit M.
» Falconet, n'eſt principalement que pour
» l'ouvrier qui ébauche la figure ; l'artiſte qui
» la prend de ſes mains, pour la faire & la
» finir lui-même, voit les beautés du *modèle*
» qu'il a fait, en ajoute ordinairement ſur le
» marbre, & n'a de méthode alors que ſes
» propres obſervations, ſon goût, ſon génie,
» & la nature. Ainſi Michel-Ange dont la
» méthode eſt invoquée, on ne ſait trop pour-

Digitized by Google

» quoi, auroit dû plutôt nous laiſſer ſa chaleur, » ſa pratique, ſa hardieſſe étonnante à travailler » le marbre, que cette route particulière & » nouvelle que l'on prétend qu'il fraya, & » qui cependant n'a pas empêché ce grand » ſculpteur d'eſtropier ſavamment plus d'une » figure de marbre ».

Ce que M. Falconet avance ici eſt prouvé par quelques ouvrages que Michel-Ange a laiſſé imparfaits, & qu'il n'auroit pu terminer, parce que dans l'impétuoſité de ſon travail, il avoit trop entamé le bloc.

Mais quand il ſeroit vrai qu'aucun ſtatuaire moderne n'eût la hardieſſe & la liberté des artiſtes de l'ancienne Grèce, & de Michel-Ange, il ne faudroit pas attribuer leur timidité au procédé qu'ils ſuivent en travaillant le marbre d'après le *modèle*, puiſque rien ne leur défend, quand ils ont reçu leur bloc dégroſſi par la main d'un ouvrier, de travailler avec une liberté de maîtres.

Il faut avouer que nous avons eu des artiſtes très-habiles à faire de beaux *modèles*, qui ont dû à cette habileté une grande réputation, & qui avoient très-peu d'habitude de travailler le marbre. Après avoir fait dégroſſir le bloc par un ouvrier ſubalterne, ils étoient obligés d'avoir recours, pour avancer le travail, & l'approcher autant qu'il étoit poſſible du *modèle*, d'employer des artiſtes fort habiles, non pas peut-être dans l'art de créer, mais dans celui de copier très-exactement en marbre. Eux-mêmes recevant enfin l'ouvrage à très-peu près terminé, ne faiſoient qu'y donner timidement quelques petits coups d'outils; ils le frottoient & le careſſoient plutôt qu'ils ne le travailloient. Mais on ne ſauroit dire en général que leur procédé fût celui des modernes. Je ne me rappelle plus quel ſculpteur appelloit ces artiſtes trop peu ouvriers, des *potiers de terre*. Ils ſe vengeoient en traitant de *marbriers* les artiſtes ſavans à travailler le marbre, mais moins heureux à compoſer de belles ſtatues. Malgré ces reproches mutuels, il eſt aiſé de ſentir qu'il doit réſulter pour l'art un grand avantage de la réunion des deux talens. L'ouvrage joint alors, à la beauté des formes & des proportions, une hardieſſe de touche, un feu d'exécution qu'il ne peut recevoir que de la main du maître. C'eſt là peut-être ce que vouloit dire M. de Jaucourt, & ce qu'il n'a pas dit.

Mais ſi ces deux qualités ne peuvent être conſtamment réunies, il faut avouer que l'artiſte qui fait faire de très-beaux *modèles*, trouvera toujours des ouvriers capables de les rendre en marbre peut-être avec un peu de froideur d'exécution, mais avec la préciſion la plus exacte, & qu'il eſt bien préférable au ſculpteur qui fait très-bien tailler le marbre, mais qui ne ſait *modeler* que des ouvrages médiocres. On ſait que le Bernin & notre Bouchardon faiſoient conſidérablement avancer le marbre d'après leurs *modèles*. C'étoit peut-être moins l'habileté du métier qui leur manquoit, que la patience de faire une ſeconde fois, ſur une matière réſiſtante, ce qu'ils avoient déjà fait ſi bien avec une ſubſtance plus docile. Nous ne prétendons par les louer ici d'avoir négligé la manœuvre de leur art; mais nous n'oſerions non plus les condamner. Pendant que d'habiles ouvriers traduiſoient en marbre les beaux *modèles* de Bouchardon, il en compoſoit de nouveaux, ou il conſacroit ſes laborieux loiſirs à faire ces deſſins ſi ſavans & ſi purs, que les amateurs recherchent avec tant d'avidité.

Quoique ſouvent, comme on l'a dit, un ſavant maître ajoute ſur le marbre des perfections nouvelles à ſon ouvrage, cependant les beautés d'une excellente ſtatue en marbre, & celles d'un excellent *modèle* peuvent ſe balancer, parce qu'elles ne ſont pas toutes du même genre. Celles qui tiennent aux formes & aux proportions ſont les mêmes; celles qui tiennent à l'exécution ſont différentes. Le *modèle* étant fait d'une matière flexible, ſes beautés reſpirent la facilité, le goût & même le ragoût: on aime à ſentir & à ſuivre les traces variées du doigt qui s'eſt promené ſur tout l'ouvrage; on aime à reconnoître ces coups d'ébauchoir, tantôt badins, qui donnent ici le feu & la vivacité à un œil, l'eſprit à une bouche, le ſentiment à une narine, & là une aimable légèreté à un linge flottant, à une boucle de cheveux. Le travail du marbre eſt plus difficile, & par conſéquent plus auſtère; il eſt moins ſuſceptible d'eſprit, mais il eſt plus capable de fierté; il ſe refuſe au badinage de la main, mais l'empreinte du ſentiment y eſt plus profonde; on reconnoît en général qu'il a coûté davantage, mais on jouit de l'habileté de l'artiſte par-tout où l'on ne peut s'appercevoir qu'il lui ait coûté. Souvent la ſtatue étonne plus, & le *modèle* ſe fait plus aimer: ſouvent auſſi l'œil avide, & incertain ſe porte de l'un à l'autre, & n'oſe dicter à l'eſprit aucun jugement. Il faut avouer cependant qu'en général, ſans parler de ce qui tient à l'art, l'éclat doux & tranquille du marbre lui obtient la préférence. (*Article de M. Levesque.*)

MODELER (Verbe act.) *faire un modèle.* Le fait on en terre? on ſe ſert d'une argille bien lavée, bien nétoyée, bien pétrie. En l'employant, on la pétrit encore une fois dans les mains, on donne aux différens morceaux qu'on en prend la forme groſſière de ce qu'ils doivent repréſenter, & on acheve de perfectionner cette forme avec les doigts, ſurtout avec le pouce,

& avec un inſtrument qu'on nomme ébauchoir.

Les fait-on en cire? le procédé eſt le même, quoique plus difficile, parce que la cire eſt moins maniable. On prépare la cire en y mélant, par chaque livre une demi-livre d'arcançon ou colophone, & quelquefois de la térébentine, & en faiſant fondre le tout avec de l'huile d'olive. On mêle plus ou moins d'huile, ſuivant qu'on veut rendre la cire plus ou moins maniable. Pour rendre plus agréable la couleur de ce mélange, on y fait entrer un peu de brun-rouge ou de vermillon.

On fait auſſi, avec de la cire blanche, de fort petits bas-reliefs, en manière de camées, ſur des fonds d'ardoiſe, d'ébene &c. On a traité le portrait dans cette manière qui eſt, par rapport aux grands *modeles*, ce que les deſſins de Labelle ou de le Clerc ſont par rapport aux cartons de Raphaël ou de Jules-Romain. En général, dans tous les arts qui tiennent au deſſin, les ouvrages en petit compoſent un genre inférieur; mais, quand on y réuſſit, il n'eſt pas mépriſable.

Les *modèles* des figures coloſſales deſtinées à être fondues en bronze, ſe font de plâtre.

Nous avons dit ailleurs combien il eſt utile aux peintres de ſavoir *modeler*, & nous avons appuyé cette opinion de la pratique de pluſieurs grands maîtres. Un *modèle* vivant ne peut ſe poſer volant en l'air ou aſſis ſur des nuages; mais on peut placer une figure qu'on a *modelée* dans toutes les poſitions dont on a beſoin, la retourner, la changer de place, & étudier celle où elle ſe compoſe le mieux. On peut *modeler* toutes les figures qui doivent entrer dans la compoſition & même quelques-uns des principaux acceſſoires, & en changer la diſpoſition & l'ordonnance juſqu'à ce qu'on ſoit ſatisfait. Comme les ſculpteurs préfèrent ordinairement la terre, les peintres devront ſouvent préférer la cire pour *modeler* leurs petites figures, parce qu'ils reſteront maîtres de changer à leur gré les mouvemens de quelques parties en les pétriſſant de nouveau, au lieu que la terre ne peut plus ſe manier, quand une fois elle eſt ſèche.

MOELLEUX (adj.) Cette épithete énergique fait l'éloge du talent auquel on l'applique. C'eſt par ce mot que nous avons traduit en françois, le *morbido* des Italiens; car, on ſait que chez eux l'art avoit ſon langage, avant que nous le connuſſions.

Qui dit *moëlleux*, dit doux & agréable quelque ſoit l'objet auquel on l'attribue Ainſi, en peinture, en ſculpture, & en gravure, le *moëlleux* eſt un moyen qui contribue à exprimer le gracieux, & même la beauté.

Cette qualité n'eſt guere applicable qu'aux opérations de la main, & jamais à ce qui tient à l'invention, ni à tout ce qui dépend de l'eſprit. Ainſi on ne dira pas d'une compoſition, d'une attitude, ni d'une expreſſion, quelles ſont *moëlleuſes*; mais on dit: ce tableau eſt d'un pinceau *moëlleux*; ce ſculpteur à une manière *moelleuſe*; dans cette eſtampe les chairs ſont *moëlleuſes*, &c.

Entreprendre de rendre par la parole, tout ce qui s'entend dans les arts, par *moëlleux*, ſeroit un grand travail, & en même temps un travail inutile. L'examen d'un ouvrage ſec, net, ou éxécuté avec fermeté, à côté d'un autre qui ſera rendu d'une manière *moëlleuſe*, en apprendra plus en un clin d'œil, qu'un volume d'écriture.

Bornons-nous donc à faire ſentir de notre mieux ce que c'eſt qu'un ouvrage *moëlleux*, en lui oppoſant ce qui ne l'eſt abſolument pas, afin de montrer avec un peu de préciſion quelles ſont nos idées ſur ce point de pratique.

Le pinceau exceſſivement fondu & vaporeux eſt l'excès du *moëlleux*; ainſi *Grimou*, ni le *Cavalier Liberi* n'ont pas poſſedé ce mérite. L'éxécution molle & indéciſe eſt le défaut de ceux qui, cherchant le *moëlleux*, n'ont pas aſſez de ſavoir pour conſerver la juſteſſe, ou aumoins la *déciſion* néceſſaire à l'expreſſion des formes.

Ce qu'on nomme en peinture le *fondu*, n'eſt pas toujours le *moëlleux*. Le Guide, & Annibal Carrache, ont bien fondu leurs couleurs; Louis Carrache, le Parmeſan & ſur-tout le Correge, ont été *moëlleux*.

En ſculpture, le Flamand, le Bernin, & le Puget ont éxécuté *moëlleuſement*. Nous ne connoiſſons pas d'ouvrages antiques dans leſquels on rencontre cet agrément; on peut en donner la raiſon. Le *moëlleux* eſt un mérite qui tient à la manière de faire; le ſavoir profond s'occupe moins de la façon dont il éxécute, que d'exprimer fortement ce qu'il voit, ce qu'il ſent; on ne peut donc guere trouver le *moëlleux*, tout aimable qu'il eſt, dans les ouvrages antiques. Ces premiers maîtres de l'art ont bien ſu faire tout juſqu'à la grace, ſans s'occuper des charmes de l'exécution: au lieu que la trop grande recherche, & l'eſtime exceſſive de la manière agréable tendent à l'éloignement du ſublime, & même à la chûte de l'art.

George Mantouan, & Marc-Antoine n'ont pas fait des eſtampes *moelleuſes* comme Pontius, les Nanteuils, les Maſſoos, & beaucoup d'autres; mais ils ont ſu par leurs connoiſſances dans les formes rendre les traits ſublimes de Raphael, & même de Michel-Ange.

Quoi! s'écriera-t'on, ce *moëlleux* ſi vanté, ſi ſéduiſant ſeroit incompatible avec le grand ſtyle? vaine exclamation que ne fera pas celui qui ſait en quoi conſiſte le ſublime. (*Article de M. Robin.*)

MŒURS (ſubſt. fem.) La loi qu'Horace, &

avant lui Ariſtote, & avant eux la raiſon avoit portée pour les Poëtes, doit être obſervée par les peintres: *ſervandi ſunt tibi mores*, (il faut obſerver les *mœurs*.)

Il eſt permis de ſe tromper, & même de prendre quelques licences ſur certains détails du coſtume. Ce ſeroit une ſévérité pédanteſque de faire à un artiſte de durs reproches, parce que, dans un tableau repréſentant quelque ſujet de l'antiquité, il auroit peint une forme d'habit, de caſque, de quelqu'uſtenſile dont on ne trouveroit pas le modèle ſur les bas-reliefs ou les médailles: mais le peintre & le ſtatuaire doivent connoître les *mœurs* & les uſages du temps, du pays où s'eſt paſſée l'action qu'ils repréſentent. Une femme de l'Ionie aura des graces voluptueuſes; une femme de Sparte, l'audace d'un courage viril. Il faut qu'on reconnoiſſe qu'elle ſeroit capable de dire à ſon fils partant pour le combat: *reviens avec ce bouclier, ou ſur ce bouclier:* parce que c'étoit une infamie de perdre cette arme, & parce que c'étoit ſur leur bouclier qu'on rapportoit les morts.

Les hommes même médiocrement inſtruits ſavent à peu près dans quels temps, & chez quels peuples ont brillé les richeſſes, le faſte, les arts de luxe. Le peintre ne peut donc les tromper, & ne fait que dévoiler ſon ignorance, quand il ſuppoſe le luxe & la richeſſe dans un ſiécle ou chez un peuple pauvre. C'eſt une faute ſouvent d'autant moins pardonnable qu'elle eſt commiſe volontairement: les peintres croyent enrichir leurs tableaux en y prodiguant l'or, la ſoie, les ornemens d'un luxe recherché, comme ſi la richeſſe de l'art étoit la même que celle des nations corrompues. Ils reſſemblent à ce peintre contemporain d'Apelles, qui faiſoit Hélène riche, ne pouvant la faire belle. Ils couvriront d'or un général lacédémonien, dans les temps où les métaux précieux étoient exilés de Lacédémone. Ils donneront une épée d'or, un caſque d'or à Jaſon, à Théſée, tandis que même les rois qui aſſiſterent au ſiége de Troye n'avoient que des épées enrichies de clous d'argent, & qu'une queue de cheval faiſoit l'ornement de leur caſque: ils décoreront de colonnes corinthiennes la maiſon du ſouverain de la pauvre Itaque, quoique Callimaque, inventeur du chapiteau corinthien, n'ait fleuri que dans la ſoixante & quatrième olympiade environ 525 ans avant notre ére. Ils feront entrer la ſoie dans les habits des auſtères patriciens de l'ancienne Rome, tandis que les Romains, long-temps pauvres, ne purent connoître la ſoie qu'après avoir fait des conquêtes dans l'Orient. Les *mœurs* ſont la grande partie du coſtume; celle que jamais il n'eſt permis de négliger.

C'eſt encore aux *mœurs* que ſe rapporte l'expreſſion, parce qu'il eſt eſſentiellement dans les *mœurs*, que les traits & les mouvemens des hommes, s'accordent avec les actions dont ils ſont occupés, avec les affections qu'ils éprouvent. Il eſt également dans les *mœurs* que l'habit, le maintien répondent à l'uſage, au ſexe, à la dignité, aux fonctions des perſonnes, & quelquefois même aux circonſtances où elles ſe trouvent.

Si l'artiſte doit obſerver les *mœurs*, il ne doit pas moins reſpecter les *bonnes mœurs*. Manquer au premier précepte, c'eſt ne montrer que de la négligence ou de l'ignorance; enfreindre le ſecond, c'eſt manifeſter un cœur corrompu, une âme inférieure à la dignité de l'art. On répondra que cependant des artiſtes reſpectés, Michel-Ange, Jules-Romain, ont ſouillé leurs pinceaux pour des peintures obcènes, & nous ſerons obligés d'en faire le triſte aveu: mais la ſageſſe pittoreſque de Raphaël, du Pouſſin, de Rubens eſt toujours reſtée ſans reproche. Dailleurs, il ne faut pas confondre l'égarement paſſager de quelques hommes célèbres, avec le choix de quelques artiſtes avilis, qui ſemblent avoir eu pour objet principal de leur art, le deſſein de corrompre les *mœurs* ou d'en conſacrer la corruption. On ne peut heureuſement faire aujourd'hui ce reproche qu'à quelques ouvriers dans un des genres ſubalternes de la peinture, qui trouvent d'autres ouvriers en gravure toujours prêts à multiplier leurs mépriſables productions. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MOL & MOLLESSE. *Un tableau mol, un deſſin mol, une touche molle* ſont des expreſſions par leſquelles on déſaprouve.

La molleſſe des chairs; une certaine molleſſe dans le pinceau, dans les contours ſont des expreſſions par leſquelles on loue.

Comment rendre raiſon de ces différens ſens? ce qu'on peut remarquer, c'eſt que *mol* qui déſigne un défaut s'applique à des objets généraux, & *molleſſe* à des objets particuliers: un tableau *mol*, c'eſt à dire, dont l'exécution eſt *molle*, ſuppoſe dans celui qui l'a fait, un génie nonchalant, un talent privé de reſſort & de vigueur. Il en eſt de même d'un deſſin. Quant à la touche, comme elle eſt le ſigne de l'expreſſion, de l'énergie & de l'eſprit, la *molleſſe* ne doit & ne peut lui convenir.

Venons à l'idée de la *molleſſe* appliquée à des objets particuliers de la peinture.

La molleſſe des chairs, exprime une qualité particulière, une douce fléxibilité qui caractériſe la chair des enfans & des femmes.

Une certaine *molleſſe* dans le pinceau revient au *molle atque facetum* qu'Horace conſidère comme une perfection, & dans ce point, la manière de peindre a quelque reſſemblance avec la manière d'écrire.

Digitized by Google

Enfin la *molleſſe* des contours ſe rapporte à cet *ondoyant* que l'on ſouhaite dans le trait des figures des jeunes hommes & des jeunes filles. Une certaine ſoupleſſe dans le crayon, dans la main, dans le pinceau, produit en effet ces courbes ſi douces qui ont la *molleſſe* des flots d'une mer qui ceſſe d'être agitée.

Les tours des langues qui ſemblent offrir des ſingularités & quelquefois des contradictions & qu'on croit des effets du caprice des hommes, ſont ſouvent, quand on ſe donne la peine de les bien obſerver, des effets juſtes d'un inſtinct qui, pour ainſi dire, raiſonne ſans que nous nous en appercevions. Nous voulons quelquefois les corriger, ou nous les condamnons, & nous faiſons comme les mauvais maîtres à danſer qui, en prétendant donner de la perfection aux mouvemens naturels, leur donnent de la roideur, tandis que l'inſtinct, en ſe prêtant à la pondération & aux loix de l'équilibre, les rendoit ſouples & agréables par cette *molleſſe* qui n'eſt point un défaut.

Artiſtes, ſi vous peignez des enfans, de jeunes femmes, des Amours, des Génies, des Nymphes, obſervez cette *molleſſe* qui caractériſe, par le trait & par le pinceau, le tiſſu fin de leur peau, la ſoupleſſe de leurs mouvemens, enfin cette flexibilité des muſcles & des articulations, perfection de leur foibleſſe.

Mais en laiſſant aller avec une ſorte d'abandon votre pinceau & votre touche pour mieux rendre ces caractères, ne vous en faites pas tellement une habitude, que vous ne puiſſiez la vaincre quand il vous faudra peindre Hercule, Mars & des figures vigoureuſes, qui demandent que votre eſprit & votre main participent de l'énergie que vous devez leur donner.

Ce n'eſt pas de la dureté & de la ſéchereſſe qu'on appelle *force* en peinture; ce n'eſt pas de l'indéciſion & en quelque ſorte de l'inertie qu'on appelle *molleſſe*. J'aurois peine à décider quelle eſt la plus grande de ces deux imperfections; mais la ſéchereſſe & la dureté même ſont des défauts, dont il eſt poſſible qu'on ſe corrige, tandis que la *molleſſe*, qui conduit à n'avoir aucun caractère, eſt peut-être ſans reſſource. (*Article de M. Watelet.*)

MONOCHROME. Quoique ce mot ſoit inconnu dans les ateliers des peintres, & qu'il ne ſoit employé que par les ſavans, il doit cependant trouver place dans le dictionnaire des arts. Il eſt compoſé de deux mots grecs, *monos*, ſeul & *chrôma*, couleur. Il déſigne donc une peinture d'une ſeule couleur, telle qu'elle fut dans l'origine de l'art.

La peinture égratignée dont Polidore décoroit les édifices de Rome, les camaïeux, les griſailles, les deſſins arrêtés quant à la partie du clair-obſcur, les eſtampes enfin, ſont des peintures *monochromes*.

Comme la peinture *monochrome* renonce au charme des couleurs, elle eſt obligée de racheter ce défaut par toutes les autres beautés de l'art, ſurtout par celles des formes & de l'expreſſion. Son auſtérité, que l'on peut comparer à celle de la ſculpture, ſemble lui interdire tous les agrémens ſubalternes que la peinture relève par le preſtige du coloris, & lui faire un devoir de tout ce que l'art a de grand, de noble, d'impoſant. En renonçant à l'eſperance de charmer les yeux par la magie des teintes, elle contracte l'obligation de parler à l'ame & de ſatisfaire l'eſprit. C'eſt ainſi que Polidore, célèbre diſciple de Raphaël, renonçant à ſoutenir ſon art par la variété des couleurs, mérita cependant de tenir un rang illuſtre entre les plus grands peintres. Mais quand on ne traita que petitement de petits ſujets dans les tableaux qu'on nomme camaïeux, ce genre très ſubalterne fut à peine compté entre les différentes manières de peindre; c'eſt ainſi qu'on dédaigne de compter entre les productions de la ſtatuaire, ces terres-cuites que font des artiſans en ſculpture pour la décoration des jardins. En général, quand dans les arts, on ſe diſpenſe de vaincre certaines difficultés, on ſe ſoumet dès lors à la loi de commander à l'eſtime des hommes par des beautés qui l'emportent ſur celles que promettent ces difficultés vaincues. (L.)

MONOTONE (adj.). Ce mot a, dans la langue de l'art, le même ſens & le même emploi que dans la langue ordinaire, & ſignifie *qui n'a qu'un ſeul ton*: mais les artiſtes diſent encore plus volontiers, en parlant d'un tableau, qu'il eſt égal de ton, de couleur, qu'il eſt fade, qu'il eſt gris; qu'il fait le camaïeu &c. On exprime auſſi la *monotonie* en déſignant la couleur qui domine dans un tableau, & l'on dit qu'il donne dans le roux, dans le jaune, dans le violâtre, dans le noir, dans la farine, &c.

La *monotonie* eſt un grand défaut, ſans doute. Le trop grand éclat des couleurs, l'exceſſive variété des teintes, le luiſant exagéré de certaines parties, en eſt un autre, ſurtout dans le genre de l'hiſtoire qui doit laiſſer du repos au ſens de la vue, pour que l'eſprit ait le loiſir de ſe fixer aux grandes parties de l'art, celles qui parlent à l'ame.

On dit quelquefois d'un petit tableau que c'eſt une perle, & c'eſt un éloge: mais ce n'en ſeroit pas un pour la repréſentation d'un ſujet grave & majeſtueux, parce qu'elle doit plutôt en impoſer qu'éblouir, commander l'attention & le reſpect que charmer les yeux. (L.)

Digitized by Google

MORBIDESSE. (ſubſt. fem.) Ce mot vient de l'italien *morbidezza*, & nos artiſtes l'ont adopté. Les Italiens appellent *morbido* ce qui eſt délicat, ſouple, doux au toucher. On appelle *morbideſſe* dans les arts, ce qui ſemble, dans l'imitation de la nature, avoir cette délicateſſe, cette molleſſe aimable qu'offre la nature elle-même. La *morbideſſe* ſe trouve ſurtout dans le ſentiment des chairs, lorſqu'elles ont à l'œil, dans un tableau, toute la ſoupleſſe, toute la douceur qu'elles auroient au toucher dans un beau modèle vivant. Le Correge a donné le premier des exemples d'une *morbideſſe* que ſes ſucceſſeurs ont difficilement imitées. Elle contribue beaucoup à l'agrément, à la grace, à la vérité des figures de femmes & d'enfans. Le défaut contraire au mérite de la *morbideſſe* c'eſt celui de ces peintres lechés qui donnent à tous les objets une ſurface liſſe & luiſante. Ils ne penſent pas que cet éclat ne peut être produit que par des corps durs & polis ſur leſquels les rayons rejailliſſent. Le Puget & d'autres habiles ſculpteurs ont prouvé que, ſous une main ſavante, les matières les plus dures, telles que le marbre, ne ſe refuſent pas à la *morbideſſe*. (L.)

MOSAIQUE. (ſubſt. fem.) Sorte de peinture qui opère avec des pierres colorées, naturelles ou artificielles. Le tableau a toute l'épaiſſeur qu'on juge à propos de donner à la longueur des pierres que l'on employe, & dans toute cette épaiſſeur, il eſt parfaitement le même, au lieu que les tableaux faits par les autres manières de peindre, n'ont qu'une ſurface, & ſont détruits dès que cette ſurface eſt altérée. Toute la partie ſupérieure d'une *moſaïque* peut être éraillée, gâtée, méconnoiſſable : pour faire revenir le tableau effacé, il ſuffit de lui rendre le poli; & cette opération, que des accidens rares peuvent ſeuls rendre néceſſaire, peut ſe recommencer tant que l'ouvrage conſerve encore quelque reſte d'épaiſſeur. On pouroit donc appeller cette peinture éternelle s'il y avoit quelque choſe d'eternel ſur la terre. On en donnera les procédés dans le dictionnaire de pratique.

On ſent l'avantage qu'auroient les hommes pour exercer leur perfectibilité dans toute ſon étendue, ſi les arts qu'ils inventent & qu'ils approchent de la perfection, pouvoient être exercés par des moyens durables. La perfection eſt le fruit du temps : elle ſe compoſe de l'intelligence, des découvertes, des ſuccès des générations qui ſe ſuccédent. Si cette ſucceſſion eſt interrompue, ſi une génération perd le ſouvenir des découvertes & de l'induſtrie des générations qui l'ont précédée, cette induſtrie, ces découvertes ſont comme ſi elles n'avoient jamais exiſté, & pour revivre, il faut qu'elles ſoient inventées de nouveau; il faut repaſſer par tous les mêmes degrés de première maladreſſe, de premiers tâtonnemens, de perfectionnemens lents & ſucceſſifs, avant de les rétablir au même état où elles avoient été dans des temps qui n'ont laiſſé aucune trace. Si les beaux ouvrages de la peinture, de la muſique grecque s'étoient conſervés, comme une partie de ceux de la ſculpture & de l'architecture, les nations modernes, en ſortant de la barbarie, auroient trouvé de beaux modèles à ſuivre; elles ſeroient parties du point où les auroient placées ces modèles, & dans les ſiècles éclairés qui ſe ſont ſuivis, elles n'auroient eu qu'à ajouter à ces arts, qu'elles furent obligées de créer, des perfections nouvelles.

C'eſt le ſervice qu'anroit rendu la *moſaïque* à l'art de la peinture, ſi elle avoit été portée par les anciens au dégré de perfection à laquelle elle a été élevée dans la Rome moderne, & ſi on l'avoit appliquée au même objet. Nous aurions pu trouver dans le ſein de la terre, & ſous de vieux décombres, d'exactes imitations des tableaux d'Apelle, de Zeuxis, d'Euphranor : un poli nouveau leur auroit rendu leur première jeuneſſe, & les productions pittoreſques du règne d'Alexandre ſe reproduiroient à nos yeux préciſément dans le même état, où les contemporains de ce prince la virent ſortir des ateliers des artiſtes.

Des tableaux, ouvrages des peintres les plus célèbres, ont été imités à Rome avec des pâtes d'émail coloré, taillées en petits morceaux joints les uns aux autres par un maſtic d'une extrême dureté. Ces peintures dont les teintes ne changent point, que l'humidité ne peut pénétrer, que l'air ni le ſoleil ne peuvent altérer, qui échappent à toutes les cauſes ordinaires de deſtruction, qui ne ſeroient même décompoſées qu'avec effort, par des barbares armés d'un fer deſtructeur, conſerveront, pendant un nombre de ſiècles qu'on ne peut évaluer, un témoignage ſenſible de l'état de l'art au tems où furent faits les originaux de ces précieuſes imitations.

Les anciens ont inventé la *moſaïque*; mais ils ont négligé de la porter à la perfection, &, ce qui eſt encore plus déplorable, de l'appliquer à des uſages aſſez importans. Il ne paroit pas qu'on l'ait jamais employée à copier les ouvrages des grands peintres, dont les noms & la réputation ſont ſeuls parvenus juſqu'à nous. La plus grande utilité que nous ayons retirée de ce qui nous reſte de la *moſaïque* antique, a été d'en connoître les procédés, & de pouvoir la conſacrer à un meilleur emploi.

Mais qui, en apprenant que nous nous ſommes mis ſur la voie des avantages d'une ſi belle invention, ne croira pas qu'on doit trouver cette branche de la peinture ſoigneuſement cultivée partout où les arts fleuriſſent? & ce-

pendant, quoiqu'en différentes parties de l'europe, il ſe ſoit elevée de brillantes écoles de peinture, Rome ſeule cultive la *moſaïque* & la conſacre à ſun plus bel uſage. Le deſir d'embellir le plus ſuperbe des édifices où les chrétiens exercent leur culte, a fait concevoir & exécutér le projet d'y rendre les peintures autant & même plus durables que le ſolide monument qui les renferme. Mais, il en faut convenir, les Romains ont eu moins en vue les intérêts de l'art en lui-même, que ceux de l'edifice qu'ils ſe plaiſoient à décorer, & l'ami des arts voit avec douleur que le ſeul moyen de réparer le défaut trop ſenſible de la peinture, ſa courte durée, eſt connu depuis long-temps, & eſt partout négligé.

Plus l'art de la peinture s'éloignera de la perfection qu'il atteignit dans des ſiècles fameux par la réunion des plus grands artiſtes, & plus on reconnoitra douloureuſement les funeſtres impreſſions du temps. Nous touchons à ces momens déplorables: les beaux tableaux de l'Italie s'altèrent; il eſt des villes où cette dégradation eſt preſque parvenue à ſon comble. Veniſe voit ſe dérober ſous une obſcurité profonde les chef-d'œuvres des Titiens, des Veroneſes, des Tintorets, des Baſſans: Bologne voit, d'année en année, diſparoître le bel accord des tableaux des Carraches; encore un ou deux ſiécles; la correction; la fierté, la profondeur de cette aimable & ſavante école ne ſeront plus appréciables que par des récits toujours vagues, des deſcriptions ſouvent inexactes, des ſouvenirs à demi-effacés, des copies imparfaites, des eſtampes qui préſentant l'imitation de quelques parties, ſans pouvoir ſupléer à celles qu'il ne leur eſt point accordé de reproduire.

Quels moyens pourront donc ſoutenir les arts dans leurs révolutions, ou les faire promtement renaître, s'ils venoient à périr, victimes encore une fois de la barbarie? les ſciences, les lettres ſe perpétueroient, parce que leurs productions multipliées par l'art de l'imprimerie, ſont répandues dans preſque toutes les parties de la terre, & que la barbarie ne pourroit les frapper toutes à la fois. Mais qui ſauveroit, qui reproduiroit la peinture. La *moſaïque* ſeule peut rendre à cet art le même ſervice, que les connoiſſances humaines doivent à l'imprimerie, & lui aſſurer la même durée, la même perpétuité.

Il ne faut pas ſe diſſimuler cependant que les plus parfaites peintures modernes en *moſaïque* ne ſont que des copies. Mais les deſſins & les eſtampes par leſquels on ſe propoſe de multiplier & de conſerver les chefs-d'œuvres de l'art ne ſont auſſi que des copies, avec la différence que celles de la *moſaïque* offrent le ſiſtême du coloris, joint au ſiſtême de la compoſition que conſervent les eſtampes, & au caractère général du deſſin qu'elles ne conſervent pas auſſi religieuſement.

Dailleurs ſi l'on enviſageoit une fois la *moſaïque* ſous cet utile point du vue, les artiſtes jaloux de leur réputation dirigeroient eux-même avec ſoin les parties les plus eſſentielles des ouvrages qu'on fait en ce genre d'après leurs tableaux; peut-être feroient-ils encore plus, & y mettroient-ils eux-méme la main, ſur-tout pour aſſurer la juſteſſe du trait & de l'expreſſion. C'eſt ainſi qu'ils ne dédaignent pas de corriger les copies deſſinées ou peintes que l'on fait d'après eux, de conduire les graveurs qui travaillent d'après leurs tableaux, & de faire ſur les épreuves que les artiſtes font tirer de leurs planches ébauchées, des retouches qui les guident dans la ſuite de leurs travaux.

D'habiles peintres vivans pouroient rendre ce bon office à la mémoire des grands maîtres qui ne ſont plus, & dont les tableaux déjà dégradés menacent d'une prochaine & entière ruine. Mais il eſt temps d'apporter ce remède, déjà tardif, à l'entière deſtruction de tant de chefs-d'œuvre. Mais le zèle de quelques particuliers ſeroient impuiſſant à l'adminiſtrer; il faut l'attendre de quelque prince ami des arts, ou de quelque miniſtre curieux d'éterniſer la gloire qu'ils procurent aux nations qui les ont vu fleurir dans leur ſein. Ce projet étoit digne de Colbert, & l'on peut croire qu'il l'auroit adopté s'il en avoit connu l'importance.

Le cabinet du roi de France renferme des chefs-d'œuvre nombreux des plus grands maîtres de l'Italie: les palais, les temples conſervent les plus beaux tableaux des plus célèbres maîtres français: tant de tréſors ſont-ils condamnés à perir bientôt, lorſqu'on poſſéde le moyen de leur procurer une durée inaltérable, & de faire connoître leurs talens & leur génie à la poſtérité la plus reculée?

Il faudroit qu'une fabrique, ou peut-être même une académie fût conſacrée à cet objet. Pourquoi tant de jeunes gens qu'eux-mêmes, ou leur parens, deſtinent à la peinture, mais que la nature plus puiſſante deſtine à n'y avoir jamais que des ſuccès médiocres, ne ſe conſacreroient-ils pas à immortaliſer les chefs-d'œuvre des grands maîtres qnand ils auroient enfin reconnu qu'eux-mêmes ne ſont pas nés pour en produire? pourquoi ne chercheroient-ils pas à immortaliſer leurs noms en les plaçant à côté des artiſtes immortels. Pourquoi dédaigneroient-ils la gloire d'apprendre à la poſterité que leurs talens lui ont conſervé les talens des Raphaëls, des Titiens, des Pouſſins, des le Sueurs? on voit tous les jours des élèves qui s'étoient deſtinés d'abord à la peinture, ſe conſacrer en ſuite à répandre par la gravure la gloire

des

des grands maîtres; pourquoi n'en verroit-on pas le conſacrer de même à la *moſaïque*?

Nous avons des manufactures dont l'objet eſt de reproduire en tapiſſeries les travaux des habiles peintres: mais les couleurs des tapiſſeries s'altèrent promptement; les tapiſſeries elles-mêmes ſeront peut-être détruites par les vers, avant que le temps ait anéanti les tableaux qui leur ont ſervi de modèles: on conſacre de grandes ſommes à des réproductions ſi fragiles; & l'on refuſeroit des dépenſes à peu près ſemblables à des réproductions qui doivent émouſſer la faulx du temps!

Voyez à Rome des tableaux du Dominiquin, du Ciro Feri, &c., decolorés, noircis, méconnoiſſables même pour les maîtres qui les ont faits: & voyez briller du plus bel éclat, dans la baſilique de Saint-Pierre, les imitations en *moſaïque* de ces mêmes tableaux; reconnoiſſez toute l'importance de cet art conſervateur, & confiez-lui le ſoin d'aſſurer pour toujours à la patrie le luſtre qu'elle a reçu de la culture des arts. (*Article de M.* WATELET.)

Recherches hiſtoriques ſur la peinture appellée Mosaïque.

Pline dit que les pavés peints & travaillés avec art ſont venus des Grecs: qu'entr'autres celui de Pergame, qui étoit un bâtiment appellé *aſarotos*, travaillé par Sotus, étoit le plus curieux. Ce mot d'*aſarotos* veut dire qui n'a pas été balayé, & on lui donnoit ce nom, parcequ'on voyoit ſi induſtrieuſement repréſentées ſur ce pavé les miettes & les ſaletés qui tombent de la table, qu'il ſembloit que ces objets fuſſent réels, & que les valets n'avoient pas eu le ſoin de bien balayer les chambres. Ce pavé étoit fait de petits coquillages, peints de diverſes couleurs. L'on y admiroit une colombe qui buvoit, dont la tête portoit ombre ſur l'eau.

Enſuite parurent les *moſaïques* que les Grecs nommoient *lithoſtrota*. Elles commencèrent à Rome ſous Sylla qui en fit faire un pavé à Préneſte, dans le temple de la fortune, environ 170 ans avant notre ére. Le mot *lithoſtroton*, ſignifie ſeulement, dans la force du grec, un pavé de pierres: mais on entendoit par là, ces pavés faits de petites pierres jointes & comme enchaſſées dans le ciment, repréſentant différentes figures par la variété de leurs couleurs & par leur arrangement. Quelque temps après on ne ſe contenta pas d'en faire pour des cours & pour des ſalles baſſes, mais on s'en ſervit dans les chambres; & comme s'il eût été mal ſéant de fouler aux pieds des ouvrages ſi délicats, on en lambriſſa les murailles des palais & des temples. Il ſemble même que Pline veuille dire, qu'on ne s'en ſervoit plus pour les pavés. *Pulſa deinde ex humo pavimenta in cameras tranſiere è vitro.*

Neant-moins le grand nombre qu'on en trouve aux pavés faits dans les ſiecles poſtérieurs, me perſuade qu'ils n'en ont pas abſolument été bannis, mais que cette ſorte de peinture fût employée plus ordinairement à d'autres ornemens; comme entr'autres aux bâtimens appellés *muſea*, qui repréſentoient des grottes naturelles. On donnoit à ces ſortes de pavés le nom de *muſea*, *muſia*, & *muſiva*, parcequ'on attribuoit aux mules les ouvrages ingénieux, & qu'on y repréſentoit les muſes & les ſciences. Nous avons même à Lyon l'égliſe ancienne de ſaint-Irenée qui étoit toute pavée d'une *moſaïque*, où l'on voit encore dépeintes, la rhétorique, la logique, & la prudence.

Il ſe peut que les édifices publics deſtinés pour les aſſemblées des gens de lettres, appellés *muſea*, fuſſent embellis de ces ouvrages, & il y avoit de ces muſées en pluſieurs endroits. Il y avoit dans Athenes une colline célèbre de ce nom, où fut enterré le poëte Muſée, & à Trœzene, dans le Péloponeſe, un temple dédié aux muſes, appellé pour cela muſée: il étoit deſtiné aux gens de lettres; & Pittheus y avoit enſeigné la rhétorique. Il avoit compoſé ſur cet art un livre que Pauſanias dit avoir lu.....

Le terme de *moſaïque* eſt venu du mot latin *muſivum*, &, ſuivant cette étymologie, il faudroit prononcer *muſaïque*; c'eſt à tort que quelques uns l'ont fait dériver de Moïſe ou des Juifs. Saumaiſe, dans ſes commentaires ſur les ſix auteurs de l'hiſtoire d'Auguſte, ne veut pas que le mot *moſaïque* ſoit pour les pavés, mais ſeulement pour les voutes, les lambris & les culs de lampes qu'on nommoit *abſides* & qui en étoient très ſouvent ornés; quoiqu'il avoüe qu'il ſe fit auſſi des pavés de *moſaïque*, c'eſt-à-dire de petites pierres dont on repréſentoit différentes figures. Il fait voir que les Latins l'appeloient *teſſellata opera* & les Grecs *pſéphologita* & *chondrobolia* du mot *chondros* qui ſignifie une petite pierre. Toutefois comme l'uſage nous autoriſe à donner le nom de *moſaïque* aux pavés, auſſi bien qu'aux lambris des ouvrages en *moſaïque*, nous nous en ſervirons ſans ſcrupule.

Perrault, dans ſon docte commentaire ſur Vitruve, diſtingue très-bien les pavés de pièces rapportées que Vitruve appelle *pavimenta ſectilia* d'avec la *moſaïque*; car il eſt certain, dit-il, que les pièces dont la *moſaïque* étoit faite, devoient être cubiques, ou approchantes de la figure cubique, afin qu'elles ſe joigniſſent parfaitement l'une contre l'autre, comme les points de la tapiſſerie à l'aiguille, & qu'elles puſſent imiter toutes les figures & les nuances de la peinture, chaque petite pierre n'ayant qu'une couleur.

Mais cela ne convient pas à l'ouvrage de pièces rapportées, pour lequel on choiſit des

pierres qui aient naturellement les nuances & les couleurs dont on a beſoin, enſorte qu'une même pierre a tout enſemble & l'ombre & le jour, ce qui fait qu'on les taille de différentes figures ſuivant le deſſin qu'on veut exécuter; c'eſt en cela que conſiſte l'eſſence du *pavimentum ſectile*. C'eſt de cette manière qu'eſt fait un très-beau pavé de pièces rapportées de marbre dans le dôme de Sienne; & c'eſt de la même façon qu'on fait préſentement à Paris, aux Gobelins, des tables de pièces rapportées de marbre, de lapis lazuli, de jaſpe & de pluſieurs autres pierres précieuſes.

Suetone, dans la vie de Jules-Céſar, parle de ces deux ſortes de pavés, que Jules-Céſar faiſoit porter avec lui à l'armée, pour les faire promptement accommoder dans ſa tente. *In expeditionibus teſſellata & ſectilia circumtuliſſe.* Sur quoi on peut conſulter le commentaire de Caſaubon, qui fait pluſieurs remarques curieuſes ſur ces pavés, & ſur leurs noms grecs & latins. Il en fait une entr'autres ſur le mot *lithoſtroton*, qui eſt le lieu ou fut mené Jeſus-Chriſt pour être jugé par Pilate. Ce mot ſignifioit un pavé de pierres taillées ou rapportées, tel qu'étoit la ſalle du tribunal que les Juifs appelloient en leur langue *gabbata*.

On trouve de ces pavés de marqueterie preſque dans toutes les villes anciennes, & particulièrement dans celles qui ont été des colonies romaines. Mais on prend rarement le ſoin de les conſerver dans leur entier.

En 1677 dans Avanches qui eſt une des plus anciennes villes des Suiſſes, on en trouva un, où il y avoit pluſieurs figures d'oiſeaux & des compartimens, avec ces lettres écrites dans le milieu :

POMPEIANO ET AVITO
COSS. KAL. IAN.

Ce qui marquoit que ce lieu, où apparemment il y avoit eu quelque temple, avoit été dédié un premier jour de janvier, ſous le conſulat de Pompeianus & d'Avitus qui entrerent en charge l'année de notre ére 210 & de la fondation de Rome, 961 ſelon les faſtes du capitole. Mais ce pavé a été tout gâté, &, ſans le ſoin de quelques curieux, on en auroit même perdu le ſouvenir.

Berger, dans ſon hiſtoire des grands chemins, décrit un pavé de *moſaïque* qui eſt dans l'égliſe du monaſtère de Saint-Remi de Reims, où ſe trouve la Sainte-Ampoule.... &c...

Jean Poldo Dalbenas, dans ſes antiquités de Niſmes, fait mention du pavé de *moſaique* qui ſe voyoit de ſon temps dans l'égliſe cathédrale de Niſmes, & qui repreſentoit des figures d'arbres, d'oiſeaux & d'autres animaux, de-même qu'un autre qu'on avoit tranſporté de Saint-Gilles proche de Niſmes à Fontainebleau; ce qui l'oblige à parler aſſez au long de ces ſortes de pavés. Il dit qu'on les appelle en France *moſaïque*, ou *muſaïque*, ſe ſervant indifféremment de ces deux mots ſelon l'uſage de ſon temps. Il remarque, que dans le code livre X. titre de *excuſat. artif.* Les empereurs Theodoſe & Valentinien diſpenſoient des charges publiques les ouvriers de *moſaique*, *muſivarios:* que Ciceron, dans ſon Brutus, parlant du ſtyle de Marcus Calidius, dit que ſes expreſſions étoient compoſées & rangées comme les petits quarrés de l'ouvrage vermiculé.

Les *moſaïques* devinrent ſi communes à Rome, que les Papes en firent faire dans une grande partie des égliſes, comme nous l'apprend le bibliothécaire Anaſtaſe: il dit que Léon IV. en fit faire dans l'égliſe de Saint-Pierre, Sergius II. dans celle de Saint-Martin, Grégoire IV. dans celle de Latran; & que ces *moſaïques* étoient dorées en quelques endroits, comme on en voit encore en Italie: c'eſt ce qui fait une des beautés de l'égliſe de Saint-Marc à Veniſe.

Spartien, dans la vie de Peſſennius Niger, dit que cet empereur, n'étant encore que particulier, étoit ſi particulièrement aimé de Commode qu'il étoit peint dans les jardins commodiens entre les amis de Commode, dans une voute de *moſaïque*, portant en proceſſion les myſtères d'Iris : *in porticu curva pictum de muſivo.*

Voici une inſcription que le cardinal de Medicis a fait apporter de la côte d'Afrique proche Tunis, à Florence, & qui parle d'une *moſaïque* dont une voute étoit embellie.

..... ATA PACUNIA PERFECIT.
AT DADICAVIT AT OB DADICATIONAM.
PUGILUM CERTAMINA EDIDIT.
ET DECURIONIBUS
SPORTULAS AT POPULO GYMNASIUM APULUM DEDIT.
AT HOC AMPLIUS PRO SUA LIBERITATE CAMERAM
SUPAR POSUIT ET OPERA MUSEO EXORNAVIT.
...CUM...AREIS.. FELICE ET RUFINO
...DAD...OB. QUAM DEDICAT.
APUL. DAC. ET POPULO FRUM. DED.

Cette inſcription fait mention de quelque bâtiment pour la dédicace duquel on avoit donné des combats de lutteurs, des préſens aux decurions, & un feſtin au peuple: & à cet édifice on avoit ajoûté une voute ornée de *moſaique* ſous le conſulat de Félix & Rufinus.

Il y a apparence que ces *moſaïques* étoient communes à Lyon; car on marque que dans l'égliſe d'Enay tout le pavé près de l'autel étoit en *moſaique*. Le pape Paſcal II. qui rebâtit cette égliſe, y eſt repréſenté avec ce vers:

Hanc ædem ſacram Paſcalis Papa dicavit.

avec quatre autres veta ſur la révérence qu'on doit avoir en approchant de l'autel. Toute l'égliſe de Saint-Irenée en étoit auſſi pavée, & l'ouvrage même en eſt aſſez groſſier & ne peut gueres être plus ancien que celui d'Enay; c'eſt-à-dire, environ du dixième ſiécle. On en a trouvé encore ailleurs des fragmens, particulièrement du côté de Fourvière qui a été l'endroit de la ville le plus habité.

Celle dont je vais parler fut trouvée en l'année 1676. dans la vigne de Mr. Caſſaire à Lyon.

Le pavé qui eſt reſté entier long d'environ 20 pieds & large de 10, eſt tout orné de cette *moſaïque* à carreaux & compartimens différens & fort ingénieux: dans le milieu eſt un quarré d'environ trois pieds de haut & quatre de large, où eſt repreſenté un grouppe de quatre figures.

Il eſt facile de voir par les pièces qu'on a rompües de ce pavé, qu'on faiſoit une couche épaiſſe de deux travers de doigts ou environ, avec un ſtuc fait de chaux & de poudre de marbre dans lequel on enchaſſoit & rangeoit de petites pierres, ou de petits marbres, taillés en quarrés longs; environ la moitié de leur longueur étoit enchaſſée dans le ciment, comme les dents dans la machoire. Pour y repréſenter les figures qu'on vouloit, ceux qui y travailloient devoient entendre parfaitement le deſſin & choiſir des pierres de différentes couleurs, comme blanc, rouge, noir, & griſâtre, pour faire les couleurs, & les ombres ſelon leur diſpoſition.

Ces couleurs étant naturelles, le temps ne pouvoit les effacer: en effet, celles que l'on trouve à préſent n'ont rien perdu de leur couleur, ni de leur vivacité.

Felibien dans ſon livre intitulé principes d'architecture, ſculpture, & peinture, parle de la pratique de cette façon de peindre.

Il eſt a remarquer que des ſatyres étoient ſouvent repréſentés dans les *moſaïques* payennes; ce qu'on peut inférer de ces vers de Nilus, *epigramm. liv. 4.*

Πως ε'κ λιθων α'λλοθεν α'λλης
Συμφερτος γνωμην ε'ξαπινης σατυρος.

C'eſt-à-dire, » comment eſt-il poſſible que de » pluſieurs pierres jointes enſemble je ſois deve» nu ſi promptement un ſatyre »? Il faut que ce pavé ait été fait du temps que les Romains étoient maîtres de cette ville, & qu'ils étoient encore Payens, puiſque leurs Dieux y ſont repréſentés. La belle manière & la beauté du deſſin me font croire qu'il a été fait dans le premier ou ſecond ſiècle de notre ére, & ce pouvoit être un ſalon de quelque maiſon d'une perſonne de qualité, plutôt que d'un temple dédié à ces divinités; car il ſemble que dans un de leurs temples on n'auroit pas repréſenté ſur le pavé, des Dieux qui auroient pû être foulés aux pieds par ceux qui ſeroient venus pour les adorer: on les auroit pluiôt placés dans le chœur ou ſur les autels, pour y être expoſés aux yeux de tous ceux qui les viſiteroient.

Voici quelques inſcriptions dans les quelles il eſt fait mention de pavés vraiſemblablement de *moſaïque.*

à Rome.

SILVANO ET MARCURIO
SACRUM
TI. CLAUDIUS EPICTETUS
ET CLAUDIA HEROIS
EX VOTO. L. M.
AR. ET PAVIMENT. S. P. REST.

C'eſt une inſcription conſacrée à Silvain & à Mercure par Tiberius Claudius Epictetus & par Claudia Herois qui avoient remis ſur pied à leurs dépens un autel avec un pavé, pour s'aquitter d'un vœu qu'ils avoient fait.

Il y a apparence que le pavé dont il eſt parlé dans cette inſcription étoit un pavé de *moſaïque*, ou de pièces rapportées; car autrement on n'auroit pas fait mention d'un ſimple pavé dont les frais n'euſſent pas mérité qu'on en eût parlé. C'eſt dans ce ſens que Ciceron dit ſimplement que le portique de ſa maiſon étoit pavé.

Gualtherus, dans ſes inſcriptions de la Sicile, en rapporte une qui ſe lit ſur un pavé de *moſaïque* d'une égliſe de Syracuſe, où il eſt dit qu'un certain Cneus Octavius avoit refait le pavé, & tout le temple dedié autrefois à Vénus.

En voici une qui eſt à Florence & qui y a été apportée d'Afrique, Il y eſt fait mention d'un ouvrage appellé *opus albarium.*

.....STAS SACRUM
Aurelii MAXIMI MEDICI ET L. AVRELII VARI
AUG. ARMENIACI PARTH.
*Tem*PLUM CUM ARCU ET PORTICIBUS ET OSTIIS
ET OPERE ALBARI A FUND.

On peut probablement ſuppléer la premiére ligne, où il manque quelques caractéres, *Junoni Auguſtæ ſacrum* ou *Dianæ* ou *Veneri Auguſtæ ſacrum* mais ce qu'on en peut dire de certain, c'eſt que cette inſcription étoit pour quelque temple bâti du temps & apparemment de l'ordre des empereurs Marc Aurelle & Lucius Verus qui portoient les titres de très-grands, de Mediques, d'Armeniaques & de Parthiques; ce temple ayant été érigé depuis les fondemens avec une arcade, des portiques, & des portes, le tout blanchi & enduit de chaux;

car c'eſt ce qui ſignifie dans Vitruve & dans Pline *opus albarium* ou *albare*, comme il eſt ici nommé.

L'inſcription ſuivante a été trouvée à Langres.

OPUS QUADRATARIUM
AUGURIUS CATULLINUS
URSAR. D. S. P. D.

Opus quadratarium, dans une ſignification étendue, ne ſignifie qu'un ouvrage de pierres quarrées, comme dans Sidonius Apollinaris & dans d'autres auteurs. *Quadratarii* ne ſe prend ordinairement que pour des tailleurs de pierre, qui la taillent & la poliſſent: mais il s'emploie quelquefois pour des ouvrages de *moſaique*, comme apparemment dans cette inſcription & dans ce paſſage de Leo Oſtienſis livre 3. ch. 29.

Artifices deſtinat peritos in arte muſaria & quadraturâ, ex quibus videlicet, alii abſidem, arcum atque veſtibulum majoris baſilicæ muſivo comerent: alii vero totius eccleſiæ pavimentum diverſorum lapidum varietate conſternerent: où l'on voit que cet auteur appelle *ars muſaria*, l'art de la *moſaique* pour les murailles & les voutes, *& quadratura* celle que l'on employoit aux parés. (*Article extrait des recherches curieuſes d'antiquités de* SPON. *diſſ.* 2.)

MOULE, (ſub. maſc.) Terme de ſculpture. On appelle généralement de ce nom tout inſtrument qui ſert à donner la forme à quelqu'ouvrage. Le *moule*, en ſculpture, ſert à répéter & à multiplier en cire, en plâtre, en bronze, une ſtatue ou un modèle.

Pour répéter en cire ou en plâtre un modèle ou une ſtatue, on n'a beſoin que d'un ſeul *moule*, & on le fait de plâtre.

Pour fondre en bronze un ouvrage de ſculpture, on a beſoin de deux *moules*.

Le premier eſt de plâtre. On le fait de pluſieurs aſſiſes, ſuivant la hauteur de l'ouvrage. On obſerve que les jointures ſe rencontrent aux endroits où il y a moins de détails, pour qu'il ſoit enſuite plus aiſé de réparer les baleyres; c'eſt ainſi qu'on appelle les coutures qui ſe trouvent aux différens joints du *moule*. Il ſert à mouler l'ouvrage en cire.

Le ſecond *moule* eſt celui de potée, qui eſt compoſé de terre, de fiente de cheval, de creuſet blanc & de terre rouge. Il s'applique ſur la cire quand elle eſt bien réparée. C'eſt dans ce *moule*, qu'après la fuſion des cires, on fait couler le bronze. Voyez l'article FONTE.

MOULER, (verb. act.) On ſe ſert, pour *mouler*, du meilleur plâtre. A Paris, on préfère celui des carrières de Montmartre. On le prend tel qu'il ſort du fourneau, on le bat, on le paſſe au tamis de ſoie, & on le delaye plus ou moins dans l'eau, ſuivant la fluidité qu'on veut lui donner.

Mais, avant que de l'employer, il faut avoir diſpoſé le modèle ou la figure à recevoir le *moule*. Si ce n'eſt qu'une médaille ou un ornement de bas-relief, on ſe contente d'en imbiber d'huile toutes les parties, au moyen d'un pinceau; puis on jette deſſus le plâtre, qui en prend exactement l'empreinte & qui forme ce qu'on appelle un *moule*.

Mais ſi c'eſt une figure de ronde-boſſe qu'on veuille *mouler*, il faut prendre d'autres précautions. On revêt la figure de pluſieurs pièces, en commençant par le bas. Ce revêtement ſe fait par aſſiſes, dont la première ſera, par exemple, depuis les pieds juſqu'aux genoux. Mais cela dépend de la grandeur du modèle; car quand les pièces ſont trop grandes, le plâtre ſe tourmente. Ainſi, dans une grande figure, depuis les pieds juſqu'aux genoux, il y aura pluſieurs aſſiſes. Au-deſſus de la première, on en établit une ſeconde, dont les pièces ſont toujours proportionnées à la grandeur de la figure, & on continue ainſi juſqu'aux épaules, ſur leſquelles on fait la dernière aſſiſe qui comprend la tête.

Il faut remarquer que ſi c'eſt un ouvrage compoſé de grandes parties dans leſquelles il y ait peu de détails, & dont les pièces qui forment le *moule*, étant aſſez grandes, puiſſent ſe dépareiller aiſément, elles n'ont pas beſoin des revêtemens ou enveloppes, qu'on nomme chappes. Mais s'il s'agit de figures drapées, ou d'ouvrages chargés d'ornemens qui offrent beaucoup de détails, & qui, pour être dépouillés avec facilité, forcent à multiplier les petites pièces, il faut alors faire de grandes chappes; c'eſt-à-dire, revêtir toutes ces petites pièces avec d'autre plâtre par grands morceaux, & huiler tant les grandes que les petites pièces, par deſſus, & dans les joints, afin qu'elles ne s'attachent pas les unes aux autres.

On diſpoſe les grandes pièces ou chappes, de façon que chacune d'elles en renferme pluſieurs petites, auxquelles on attache de petits anneaux de fer pour ſervir à les dépouiller plus facilement, & à les faire tenir dans les chappes, par le moyen de petites cordes ou ficelles, qu'on attache aux anneaux, & qu'on paſſe dans les chappes. On marque auſſi les grandes & les petites pièces par des chiffres, par des lettres & avec des entailles, pour les reconnoître & ne ſe pas tromper ou perdre du temps quand il faudra les raſſembler.

Quand le creux ou moule de plâtre eſt fait, on le laiſſe repoſer juſqu'à ce qu'il ſoit ſec, & quand on veut s'en ſervir, on en imbibe

Digitized by Google

d'huile toutes les parties. On les raſſemble les unes & les autres, chacune en ſa place, puis on couvre le moule de ſa chappe, s'il en a une. Alors on y jette le plâtre, d'une conſiſtance aſſez humide pour qu'il puiſſe s'introduire dans les parties les plus delicates du moule; ce à quoi on peut aider en balancant un peu le moule, lorſque la proportion le permet. Quand on y a jetté à diſcrétion une certaine quantité de plâtre, on achève de le remplir. Il faut attendre, pour ôter la chappe, ou le moule, que le plâtre ſoit ſec; alors on enleve toutes les parties l'une après l'autre, & l'on découvre la figure moulée. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*

MOULEUR, (ſubſt. maſc.) Ouvrier qui moule des ouvrages de ſculpture.

MOUVEMENT (ſubſt. maſc.) Lorſque les poëtes ont parlé de l'art, il nous ont toujours repréſenté ſes chefs-d'œuvre pleins de vie & de *mouvement*. Telle eſt dans l'iliade la ciſelure du bouclier d'Achile. Ce ſont partout des tableaux animés.. (a) *Toutes ces figures*, dit ce poëte des peintres en décrivant une bataille, *ſe mêlent & combattent comme ſi c'étoient des hommes vivans, & on leur voit entrainer leurs ennemis morts pour ſe parer de leurs dépouilles.* Plus loin il peint une recolte de bleds: *des moiſſonneurs y mettent la faucille, les poignées d'épis tombent le long des ſillons; trois hommes ſont occupés à les attacher en gerbes & à les lier, & de jeunes enfans les ſuivent pour leur en porter continuellement des braſſées.* C'eſt ainſi que tout paroit en action dans le magnifique ouvrage de Vulcain.

Virgile, imitateur d'Homere, nous décrit-il les bas-reliefs du bouclier d'Enée; tout eſt auſſi en *mouvement*: en parlant des flottes d'Auguſte & d'Antoine.

Alta petunt: pelago credas innare revulſas Cycladas, aut montes concurrere montibus altos. Virgil. Æn. L. 8.

Enfin Voltaire, cet eſprit adroit, qui a ſu ſi bien intéreſſer en puiſant ſa Henriade dans ces deux ſources antiques, dit en parlant du ſiècle de Louis XIV.:

La toile eſt animée, & le marbre y reſpire.

Le *mouvement* eſt donc un attribut eſſentiel à tous les ouvrages de l'art. On l'obtient, ſans qu'il ſoit néceſſaire que le ſujet ſoit vif & animé. Ainſi la ſculpture, par une diſpoſition générale qui ſoit juſte & expreſſive, par le jeu des plans ſoit dans l'enſemble ſoit dans les détails, enfin par les effets que la lumière peut produire ſur l'ouvrage, donne la vie & le mouvement même à une figure dont l'attitude eſt celle de la tranquillité. En peinture, les effets du clair-obſcur, la variété & l'étendue des plans, la diverſité des couleurs, les reſſources innombrables de la perſpective, ſont autant de moyens de répandre le *mouvement* ſur une ou pluſieurs figures tranquilles comme dans les ſujets où elles ſont en fort grand nombre & très animées. Ainſi tout eſt en *mouvement* dans le tableau appellé le teſtament d'Eudamidas du Pouſſin, comme dans ceux où les actions ſont les plus vives. Des artiſtes comme Claude Lorrain, comme Salvator Roſa, donnent du *mouvement* au calme comme à la tempête. Un ſimple buſte du Titien eſt plein de vie; une tête de Van-Dick ou de Rembrandt ſaille & vient au ſpectateur: parce qu'à la juſteſſe des formes, ces peintres ont reuni le choix & le piquant des lumières & des ombres, & que la vérité du trait, la propriété du *mouvement*, & la vigueur du coloris font reſpirer les copies de la nature faites par le Titien.

La ſoupleſſe & la variété des *tailles* ſont les moyens par leſquels les maîtres du burin animent leurs eſtampes. Et c'eſt par le vif ſentiment des formes & la vigueur des maſſes que Callot, Viſſcher, Van-Dick & autres ont donné la vie & le *mouvement* à tout ce qui eſt ſorti de leurs peintres.

Telle eſt l'idée qu'on doit avoir du *mouvement* dans les beaux-arts; telles ſont les pratiques générales qu'ils emploient pour produire un effet dont le but eſt d'attirer & de fixer le ſpectateur. Entrons dans quelques détails ſur cette matière.

Le plus grand & le plus ſûr moyen de donner de la vie à un ouvrage, c'eſt d'en diſpoſer tous les objets avec juſteſſe. C'eſt pourquoi dans un ſujet pathétique, tel que le ſacrifice d'Iphigénie, ſi, à l'aſpect de Diane protectrice, on préſentoit les acteurs principaux dans les plus violens *mouvemens* de ſurpriſe; ſi les prêtres étoient eux-mêmes dans l'action la plus vive; ſi les jeunes miniſtres des autels étoient renverſés avec les inſtrumens du ſacrifice; (& c'eſt ainſi que l'a fait Gerard Layreſſe;) ſi dans une ſcène de martyre on montroit comme l'a fait Brebiette, les bourreaux jettés à terre, & tous les aſſiſtans culbutés à la vue de l'Ange porteur de la couronne celeſte: alors cette fureur de donner du *mouvement*, bien loin d'intéreſſer le ſpectateur le rendroit de glace ou même l'indiſpoſeroit contre l'ouvrage. Tout ce qui paſſe la ligne du vrai, eſt un contre-ſens; il n'eſt perſonne qui lui puiſſe accorder une véritable eſtime.

Non ſeulement les ſujets ſimples ou pathétiques veulent être exprimés par des actions ménagées; mais il y a encore une meſure à garder dans les ſujets les plus véhémens: enfin il y a

(1) Iliade, liv. 18, traduct. de Mr. Dacier.

une gradation à obſerver, ſans laquelle ce qu'on nomme *mouvemens* eſt ſans effet.

Le martyre de S. André par le Dominiquin eſt un bel exemple de cette gradation toujours miſe en pratique par les grands-maîtres. On y voit placé dans les entrecolonnemens, le peuple, ſpectateur aſſez paiſible; les grouppes repouſſés par les gardes ont plus de *mouvement*; l'attitude froidement cruelle du juge, l'état violent du Saint ſuppliciè, enſuite tous les efforts, les jouiſſances mêmes de la barbarie manifeſtés dans les attitudes des bourreaux, ſont autant de degrés par leſquels le grand homme eſt parvenu à produire le *mouvement* le plus intéreſſant. Dans la bataille de Conſtantin par Raphael, l'attitude noble, fiere, & grave du héros, le ſpectacle ſimple & touchant de ce pere occupé à ſoulever le corps de ſon fils, hélas! déjà mort, l'attitude de Maxence dont le déſeſpoir & la rage ſont plus exprimés par les traits du viſage & quelques parties de détails que par le *mouvement* général de la figure de ce malheureux roi, ſont autant de repos qui, en convenant aux perſonnages divers, mettent en valeur les grouppes animés par la fureur & l'acharnement du combat. Notre illuſtre Pouſſin a donné un exemple piquant de la gradation du *mouvement* dans ce payſage ſi connu où il peint un homme enveloppé d'un énorme ſerpent. Ce ſpectacle inſpire l'horreur dans divers degrés, aux diverſes figures du tableau; chacune en reçoit une portion ſuivant ſa diſtance du lieu de la ſcène effrayante, & quoiqu'aſſes éloignées entr'elles, elles ſe communiquent l'effroi comme par écho. L'oppoſition qui exiſte entre les *mouvemens* de tous les êtres animés de la ſcène, & la ſévérité du ſite unie à la ſimplicité de ſes maſſes, ajoute encore au puiſſant intérêt de cet admirable ouvrage, & à l'effet de la gradation dans les *mouvemens*.

Ce principe, obſervé dans une figure ſeule, lui communique le même degré de vie que l'art ſait répandre dans les ſcènes les plus compliquées: il donne le *mouvement* à la figure la plus tranquille & la plus enveloppée, comme à celle dont tous les muſcles ſeroient apparens, & dans la plus vive action.

On voit des ſtatues entourées de draperies volantes; & parce que les *mouvemens* ſont ſans but & ſans repos, ces figures paroiſſent bien ce qu'elles ſont, je veux dire, de marbre. Mais au contraire, la figure aſſiſe appellée Agrippine, celle qu'on nomme la veſtale, dont nous avons aux Tuileries une ſi belle copie par le Gros, ſont toutes deux oublier la matière dont elles ſont faites, & en les regardant, on eſt tenté de chercher à pénétrer les idées qui les occupent. La ſimplicité des vêtemens, la marche aiſée & naturelle des plis, leurs détails, toujours proportionnés aux diverſes formes qu'ils couvrent & caractériſant avec ſentiment la nature de l'étoffe, ſont les moyens d'offrir le *mouvement* dans une figure en action, & d'en montrer la poſſibilité dans la figure la plus tranquille.

Dans l'intention de donner du *mouvement* à ſes tableaux, qu'on n'écoute pas ſurtout les ſyſtêmes perfides, dont les termes ſont: *contraſtes*, *oppoſitions*, *chaleur*, &c, &c, &c: il n'y a point de methode unique, point de choix défini pour rendre la nature. Si l'on veut intéreſſer par le *mouvement*, la penſée des actions de chaque figure doit amener celle de leurs attitudes. C'eſt ainſi que les artiſtes antiques ont également excellé dans tous les *mouvemens*, depuis celui qu'ils ont donné à la figure du gladiateur, juſqu'à celles de la Cléopâtre, de l'Hermaphrodite, & du Sénèque, dont les deux jambes ſont rapprochées & dans un baſſin; j'oſerois même dire juſqu'à celle du terme égyptien.

Les artiſtes décèlent ordinairement le genre de leurs talens, par l'eſpèce de *mouvement* particulier que chacun d'eux donne à ſes figures. C'eſt par cet endroit qu'ils ſe peignent & ſe caractériſent le plus particuliérement dans leurs ouvrages, du côté du deſſin. Ainſi le ſublime Michel Ange s'eſt élevé, pour ainſi dire, au-deſſus des génies humains, par la manière fière & terrible avec laquelle il a fait mouvoir ſes ſavantes figures. C'eſt par cette ſimplicité naïve, cette préciſion des *mouvemens* les plus doux, & en même tems les plus vrais, que l'Albane ſeul a mérité le nom de peintre des grâces. Enfin, c'eſt par la juſteſſe des *mouvemens* que le divin Raphaël a ſu caractériſer toutes les actions de l'homme: par le choix exquis de ſes attitudes, il a exprimé avec une étonnante vérité les paſſions depuis les plus véhémentes juſqu'aux plus tranquilles. La facilité merveilleuſe avec laquelle il a ſu, dans cette partie, ſoumettre l'art à toutes les nuances de la nature, ne lui ſera ſans doute jamais rencontrer d'égal.

Si l'on entend par *mouvemens*, l'art de donner à la figure humaine l'attitude néceſſaire pour qu'elle ne tombe pas, & que le centre de gravité ſoit placé de maniere que la figure puiſſe ſe ſoutenir aiſément; alors le ſens du mot *mouvemens* eſt autre que celui que nous avons traité dans cet article, & l'on doit en trouver l'explication au mot *pondération*, qui eſt l'expreſſion technique. Les régles de la *pondération* ſont immuables & géométriques; celles du *mouvement*, au contraire, ſe puiſent dans le bon goût, le génie, & ſurtout le jugement de l'artiſte. *Léon-Baptiſte Alberti*, *Léonard de Vinci*, ont ſavamment traité des loix de l'équilibre par rapport aux *mouvemens* du corps humain; c'eſt ſurtout dans leurs ouvrages qu'on trouvera tout ce qu'il faut apprendre ſur cette partie élémentaire du deſſin. (*Article de M.* ROBIN.)

MOUVEMENS, *réſultans de la ſituation de l'eſprit.*

Je n'examineral point en partieulier tous les *mouvemens* que l'eſprit fait faire au corps ; e'eſt au peintre à étudier avec grand ſoin les tempéramens, & les diverſes inclinations des hommes, afin que ſachant les effets qu'elles produiſent, il ait moins de peine à les comprendre ſur le naturel. Il faut qu'il connoiſſe d'avance comme l'air des viſages change ſelon la diverſité des penſées qui occupent l'eſprit, les paſſions qui l'agitent, la qualité des humeurs qui dominent, les accidens auxquels les hommes ſont ſujets, ſoit dans le travail, ſoit dans le repos, ſoit dans la ſanté, ſoit dans la maladie. Il doit conſidérer les principaux endroits où ces *mouvemens* paroiſſent le plus ſur le viſage.

C'eſt cette ſcience qui donne la vie aux ouvrages de l'art. Raphaël l'a poſſédée ſi parfaitement, que l'on voit ſur le viſage de toutes ſes figures ce qu'elles ſemblent avoir dans l'eſprit.

Pour les *mouvemens* du corps, engendrés par les fortes paſſions de l'ame, le peintre ne ſauroit jamais les mieux apprendre qu'en conſidérant le naturel. Si par haſard il ſe rencontre dans un lieu où des gens ſe battent, e'eſt là qu'il peut voir tous les effets de la colère, & qu'il peut examiner de quelle ſorte un homme en cet état a le viſage compoſé, & toutes les parties de ſon corps diſpoſées, ſelon l'agitation de ſon eſprit. Il remarquera les actions différentes de ceux qui ſont préſens, qui les regardent, ou qui tâchent de les ſéparer. Il verra la difference qu'il y a entre les *mouvemens* des jeunes hommes & ceux des gens agés ; il pourra voir des femmes affligées, des enfans épouvantés, des gens qui, paſſant leur chemin, s'arrêtent, différemment affectés du ſpectacle dont ils ſont témoins.

Si l'on veut imiter les maîtres de l'art, les Raphaëls, les Jules-Romains, les Folidores, & ceux de leur école, non-ſeulement on évitera tous les *mouvemens* forcés qui fatiguent les yeux, mais on prendra ceux qui ſont les plus naturels. Pour y parvenir, on les étudiera dans toutes ſortes de perſonnes, en conſidérant de quelle manière elles font leurs actions différemment les unes des autres, ſoit qu'elles agiſſent ou qu'elles ſouffrent. En effet, il eſt certain que la colère paroît autrement exprimée ſur le viſage d'un homme diſtingué que ſur celui d'un payſan ; qu'une reine s'afflige d'une autre manière qu'une villageoiſe ; & que, dans tous les *mouvemens* du corps, auſſi bien que dans ceux de l'eſprit, il doit y avoir de la différence ſuivant les perſonnes que l'on peint.

Le Pouſſin a peint l'épouſe de Germanicus d'une manière convenable à la grandeur & à la généroſité d'une princeſſe qui voit mourir ſon époux. S'il eût repréſenté une payſanne touchée d'une ſemblable douleur, il l'auroit peinte plus déſeſpérée, parce que le ſimple peuple qui ne prévoit jamais les maux, s'abandonne au déſeſpoir quand ils arrivent ; mais la douleur des perſonnes d'une haute condition & d'un eſprit élevé, eſt toujours accompagnée de bienſeance, & ne montre point d'emportement.

Le peintre qui aura remarqué la différence qui ſe rencontre dans les *mouvemens* des hommes, ſelon leur qualité, conſidérera celle qui ſe trouve dans les differens âges. Il obſervera de quelle manière les enfans expriment, par leurs petites actions, les paſſions de leurs ames ; comme ils s'abandonnent à la joie dans leurs jeux & dans leurs divertiſſemens. Le Titien a peint dans un tableau pluſieurs Amours, & l'on peut remarquer comme il a exprimé la promptitude de leurs *mouvemens* & la légéreté de leurs geſtes. Il faut encore prendre garde qu'ils ſont ordinairement timides en préſence des perſonnes âgées, faciles à pleurer pour les moindres déplaiſirs, & dès qu'ils ſouffrent quelque douleur.

Les jeunes filles doivent être modeſtes & gracieuſes ; toutes leurs actions plutôt tranquilles qu'agitées.

Quant aux jeunes hommes, il faut les repréſenter avec des *mouvemens* plus vifs, qui marquent la promptitude de l'eſprit, la liberté & la force du corps. Dans les hommes faits, les *mouvemens* doivent être plus fermes & plus poſés, les attitudes douces, l'action des bras & des jambes marquant de la force & de la facilité. Léonard de Vinci obſerve que les vieilles femmes doivent paroître audacieuſes & promptes ; qu'il doit y avoir dans leur action quelque choſe d'extraordinairement animé ; mais que ces expreſſions doivent être ſur leurs viſages, & dans leurs bras & leurs mains, plutôt que dans leurs jambes. Les vieillards au contraire ſeront peints avec des *mouvemens* lents & tardifs. Il faut qu'il paroiſſe dans leurs membres une foibleſſe & une laſſitude, enſorte que non-ſeulement ils ſoient ordinairement poſés ſur leurs deux pieds, mais encore appuyés ſur quelque choſe qui le ſoutienne.

Ce n'eſt pas ſeulement dans les hommes & dans les femmes qu'un peintre doit obſerver les actions & les *mouvemens* ; il faut qu'il étudie encore ceux des animaux, pour les repréſenter conformément à leurs eſpèces. Et comme la partie la plus élevée de ceux qui ont quatre pieds, reçoit beaucoup de changement lorſqu'ils marchent, à cauſe de l'agitation des quatre jambes, il doit prendre garde

que ce changement eſt d'autant plus conſidérable que l'animal eſt plus grand.

Il doit conſiderer encore le *mouvement* des choſes inanimées, comme des arbres dont les branches, étant agitées par le vent, font divers tours, & ſe ployent en pluſieurs manieres, ſelon qu'elles ſont pouſſées tantôt d'un côté, & tantôt d'un autre, quelquefois ſe renverſant en arrière contre le tronc, & d'autres fois ſe jettant en-dehors, & ſe baiſſant vers la terre. Les plis des draperies ont preſque les mêmes agitations; car comme il ſort diverſes branches d'un arbre, de même il ſurt d'un vêtement pluſieurs plis qui ſe répandent & ſe jettent en différentes manières, ſelon que le vent, ou le *mouvement* du corps les agite.

Je ne puis m'empêcher de répéter encore que tous ces divers *mouvemens* doivent être repréſentés doux, modérés & agréables, auſſi bien que ceux des figures, enſorte qu'ils ſe faſſent moins admirer par le travail & le ſoin qu'on aura pris à les bien finir, que par la grace & la facilité qui doit y paroître. Et comme les habits ſont ordinairement peſans & tendent vers la terre, il faut, quand on veut faire jouer les plis, qu'il y ait dans la perſonne qui les porte un *mouvement* plus fort, ou bien un vent qui les agite & les ſoulève: mais il faut que ce vent ſouffle également ſur toutes les autres figures du tableau, quand elles ſont dans un lieu propre à le recevoir. (*Article extrait de* FELIBIEN).

MOYENS, (ſubſt. maſc.) Faire qu'un ſeul plan repréſente un grand nombre de plans multipliés, qu'un petit nombre de couleurs expriment toutes les couleurs de la nature, que ce qui eſt plat ſemble s'arrondir, qu'une ſubſtance dure offre la molleſſe des chairs, le moëlleux des étoffes, la liquidité des eaux, la fluidité de l'air, &c. c'eſt produire de grands effets par des *moyens* diſproportionnés; & c'eſt cette diſproportion des *moyens* & de leur produit qui contribue beaucoup aux plaiſirs des ſpectateurs.

Il ne ſuffit donc pas que la nature ſoit parfaitement imitée, il faut encore que cette imitation, pour nous plaire, ſoit produite par des *moyens* dont on n'auroit point attendu de ſi grands effets. Les ouvrages en cire offrent aſſurément une imitation plus exacte de la nature que ne peut le faire la peinture; cependant ils plaiſent beaucoup moins. De la ſculpture peinte fait un illuſion plus parfaite que celle qui conſerve la couleur de la pierre, & cependant elle cauſe une impreſſion moins agréable. Ces exemples prouvent que ce n'eſt point parce qu'une imitation produit une illuſion plus complette, & approche davantage de la vérité qu'elle a droit de nous plaire, mais parce que ſes effets ſont produits par des *moyens* dont on ne devoit pas attendre de ſi beaux réſultats. Si les *moyens* ſont groſſiers, peu induſtrieux, ou même ſeulement trop faciles, leur produit ne nous cauſe aucune ſurpriſe: pour nous plaire, il faut nous étonner. (*Article de M.* LEVESQUE.)

M U

MUSIQUE (ſubſt. fem.). Il ſemble que ce mot ſoit étranger aux arts qui dépendent du du deſſin, & qu'il n'y ait rien de commun entre un art qui procède par des ſons, & un autre qui ne connoît que des formes & des couleurs. Cependant la muſique & la peinture ne manquent pas de rapport techniques; tels ſont ceux des progreſſions des tons muſicaux & des tons de couleurs; tels encore ceux de l'harmonie muſicale, & de l'harmonie pittoreſque.

Mais il eſt entre ces arts un autre rapport qui eſt le ſujet de cet article; c'eſt celui des ſentimens de joie, de triſteſſe, de fierté, d'abattement qu'inſpirent également la muſique par la voie de l'ouie, & la peinture, par celles des yeux. Comme il eſt néceſſaire que l'artiſte ſoit pénétré lui-même des ſentimens qu'il veut exprimer, ces deux arts, ainſi que la poeſie, peuvent ſe prêter des ſecours mutuels. Des vers d'Homere ont inſpiré Phidias; des tableaux, des ſtatues ont inſpiré des poëtes; la muſique peut de même inſpirer le peintre; & la peinture, le muſicien. Qui doute qu'un muſicien ſenſible aux effets de la peinture, ne puiſſe exalter ſon génie muſical, en regardant un tableau dont l'effet ſoit analogue à ce qu'il veut exprimer en *muſique*? Le peintre ſe pénétrera de même, en écoutant, en exécutant de la *muſique*, des ſentimens qu'il veut exprimer ſur la toile, & le ſtatuaire de ceux dont il veut animer le marbre. Comme les facultés intellectuelles ſont ſoumiſes dans l'homme à l'état de la machine animale, l'artiſte qui ne voudra rien négliger de ce qui peut le conduire au ſuccès, employera les moyens qu'il connoît les plus capables de monter ſes fibres au ton où elles doivent être ſuivant les ſujets qu'il ſe propoſera de traiter. On ſait que pour y parvenir, Gérard Laireſſe & d'autres peintres jouoient toujours de quelqu'inſtrument avant de prendre la palette.

Mengs méditoit depuis deux mois le ſujet du dernier de ſes tableaux, l'Annonciation deſtinée pour le roi d'Eſpagne, & que la mort ne lui a pas laiſſé le temps de terminer. M. le chevalier Azara, ſon ami, entra chez lui un matin, ſans être attendu, & le trouva occupé à chanter. Cette apparence de gaité le ſurprit de la part d'un homme naturellement ſérieux, & qui, depuis la mort de ſon épouſe, paſſoit ſa vie dans la douleur; mais Mengs lui apprit qu'il

Digitized by Google

qu'il répétoit une ſonate de Corelli, parce qu'il vouloit faire ſon tableau dans le ſtyle de ce célebre muſicien. Comment le ſtyle d'un tableau peut-il être celui d'une ſonate ou d'une ſymphonie? c'eſt ce que ſentoit l'âme de Mengs; c'eſt ce que comprendront les perſonnes ſenſibles aux effets des deux arts, & ce qu'on expliqueroit vainement aux autres. (*Article de M.* LEVESQUE.)

MYOLOGIE (ſubſt. fem.) ſcience des muſcles. M. Watelet à renfermé, dans l'article FIGURE, ce qui eſt le plus néceſſaire aux artiſtes d'en ſavoir.

MYSTÈRE (ſubſt. maſc.) Ce mot employé dans le ſens de ſecret eſt un moyen rarement pardonnable dans les arts. On a cependant excuſé Van-Eyck d'avoir uſé ſecrètement de la découverte qu'il fit de la peinture à l'huile, parce qu'elle lui procura de grands avantages. Les premiers inventeurs de la gravure firent, par les mêmes motifs, *myſtère* de leur manière d'opérer; enfin ceux qui ont trouvé le ſecrèt d'enlever les peintures à l'huile faites ſur le mur ou ſur le bois, pour les tranſporter ſur une toile neuve, tels que Picaut & Hacquin, ne peuvent être blâmés d'un *myſtère* qui donne de la valeur à leurs recherches. Mais le *myſtère* eſt coupable, & en même temps ridicule & bas, de la part d'un artiſte, ſoit qu'il ait découvert quelques principes relatifs à l'art, ſoit qu'il ait trouvé des nouveautés dans les moyens pratiques. Auſſi penſons-nous qu'il ſeroit impoſſible de voir un homme pénétré de connoiſſances un peu étendues ſur l'art, faire *myſtère* d'une petite découverte de couleurs, de vernis, ou ce qui ſeroit pis encore, d'une méthode utile à l'avancement des jeunes artiſtes & même à la perfection des autres. Ce ſeroit s'avouer bien inférieur que de faire ainſi dépendre ſes ſuccès d'une reſſource ſi miſérable. S'il exiſtoit des hommes capables de pareilles puérilités, aſſurément ne ce ſeroit pas des hommes d'un mérite diſtingué.

Le *myſtère* conſidéré comme qualité d'un ouvrage de l'art, n'eſt guere applicable qu'à la diſpoſition des ſujets & aux effets de la lumière. Une compoſition dans laquelle il entre du *myſtère* pittoreſque eſt ordinairement employée à la repréſentation d'une ſcène douce & paiſible. Ainſi on trouve du *myſtère* dans le tableau de le Brun, (*a*) où l'enfant Jeſus, avec Joſeph & Marie, prie Dieu avant ſon repas; on en trouve dans la lecture de la lettre, vie de S. Bruno par le Sueur; enfin dans le tableau d'Annibal Carrache de la collection du Palais-Royal, appellé le *raboteux*, où l'enfant Jeſus tire le cordeau avec S. Joſeph, tandis que la Vierge travaille de l'éguille. Le grouppe antique qu'on a nommé Papirius & ſa mère, juſqu'à ce que Winckelmann ait établi des doutes fondés ſur cette dénomination, eſt une compoſition d'autant plus *myſtérieuſe* qu'il entre auſſi du ſecret dans le ſujet.

Nous remarquerons que l'on n'applique preſque jamais l'attribut de *myſtérieux* à une compoſition d'une ſeule figure, quelque rapport qu'ait ſon action avec l'idée que fait naître cette expreſſion de l'art. Il n'y a guere de *myſtère* ſans une correſpondance d'actions ou de paſſions douces ou ſilencieuſes.

Une ſcène, quoique nombreuſe en figures, inſpire néceſſairement le ſentiment du *myſtère* quand l'action repréſentée eſt *myſtérieuſe* de ſa nature; il eſt peu d'ames ſenſibles ſur qui la compoſition poëtique de Sebaſtien Bourdon qui repréſenta les Prophètes ſe cachant & ſe recommandant un ſilence mutuel pour éviter la fureur cruelle de Jezabel, ne produiſe l'impreſſion du *myſtère*. Mais il n'eſt guere de tableau qui rapelle plus fortement cet effet pittoreſque que le mourant Eudamidas du Pouſſin.

Le *myſtère* de compoſition ne peut ſe rencontrer que dans le ſtyle noble & ſimple. Auſſi nous ne croyons pas qu'on puiſſe citer beaucoup de compoſitions *myſtérieuſes* dans les œuvres riches & faſtueuſes des Paul Veroneſes, des Layreſſes, des Rubens, ni même dans celles des peintres dont le ſtyle eſt nerveux, fier & ardent comme ſont Ribera, Jules, Michel Ange, tandis que Raphael, Sacchi, Pouſſin, le Sueur en offrent de nombreux exemples.

L'effet de la lumière & des ombres bien entendu, diſtribué d'une manière douce & harmonieuſe, dans un coin ou dans l'enſemble d'un tableau, y répand du *myſtère*. Soit que l'action ſoit vive ou paiſible, ſoit qu'elle ſoit ſimple ou compliquée, on peut y introduire un effet *myſtérieux*. Ainſi, il y a du *myſtère* dans *la nuit du Corrège*, dans la mort du S. Bruno par le Sueur, dans l'eſtampe du *Bourgue-meſtre* de Rimbrand, & dans beaucoup d'autres ouvrages de cet artiſte ingénieux.

Une lumière unique & rare, ſoit naturelle, ſoit artificielle comme celle d'une lampe ou d'un flambeau, eſt capable de donner ſeule ce qu'on nomme du *myſtère* dans l'effet d'un ouvrage de peinture.

Dans une ſcène d'ailleurs fort éclaitée, il y a des coins ſuſceptibles d'un effet *myſtérieux*. C'eſt ainſi, que Rubens l'a fait ſentir dans le coin du tableau du couronnement de Marie de Médicis où Henri quatre ſe trouve dans une tribune, ſimple ſpectateur de cette cérémonie

(1) Egliſe St. Paul, à Paris.

ſomptueuſe. C'eſt ainſi que Jouvenet, dans le Grouppe du Lazare reſſuſcité, a introduit un effet *myſtérieux*, par la lumière partielle d'un flambeau; quoique la plus vive lumière du jour ſoit repandue largement ſur le reſte de ſa compoſition.

L'art de graver nous tranſmet le *myſtère* qui ſe trouve dans les tableaux; il nous le fait ſentir par la juſteſſe des tons réunis à l'accord des travaux. Le coin de la pendule dans le portrait du cardinal Dubois, par Drevet, eſt cité pour exprimer cette agréable magie.

Les ſculpteurs qu'on diſtingue dans la partie du goût, ont produit des effets *myſtérieux* par une certaine diſpoſition de leurs figures ſous des lumières ménagées avec intelligence & parſimonie. Le Bernini eſt le premier, peut-être, qui l'ait fait ſervir à l'intérêt de ſes productions. Plus correct, plus rendu, il eût pu dedaigner & même redouter un artifice qui prive d'une partie de la lumière le morceau de ſculpture qu'on veut rendre *myſtérieux*. Son grouppe de Sainte-Théréſe aux Carmes, près les Thermes de Diocletien à Rome, eſt le chef-d'œuvre de ce genre de beautés. On n'en jouiroit qu'à regret, ſi aux graces ſéduiſantes & voluptueuſes de la compoſition, le ſculpteur eût réuni la correction des enſembles, la juſteſſe & la pureté des détails dont il ne faut rien perdre dans la bonne ſculpture. (*Article de M.* ROBIN.)

MYTHOLOGIE. (ſubſt. fem.) Elle comprend la théologie publique des anciens, & l'hiſtoire des ſiecles dans les temps où l'écriture n'étoit pas encore inventée. Le récit des faits s'altéroit & ſe mêloit de menſonges en paſſant de bouche en bouche, de génération en génération. Les poëtes s'emparèrent de ces récits corrompus, les arrangèrent à leur gré, en chargèrent quelquefois le fond, & ſur-tout ne conſultèrent que leur imagination dans le développement des détails. C'eſt ce qu'on nomme l'hiſtoire des temps héroïques: elle offre des vérités, mais qu'il eſt difficile de démêler à travers les fables dont elles ſont enveloppées.

Soit que l'on conſidère la *mythologie* comme le ſyſtême théologique des anciens, ou comme l'hiſtoire de ces hommes fameux qu'on déſigne par le nom de héros, elle ouvrira toujours aux artiſtes un champ vaſte & fécond, parce qu'elle eſt ſur-tout favorable à ce qu'on nomme l'idéal des arts. Les hommes de l'hiſtoire ne ſont que des hommes; ceux des ſiécles héroïques ſont des enfans des Dieux, & doivent participer de la nature divine: c'eſt ſur tout en les repréſentant, que les artiſtes s'éléveront juſqu'au ſublime de la beauté idéale.

Ce n'eſt point dans le dictionnaire des arts, c'eſt dans les écrits des anciens poëtes, & ſur tout dans Homère, qu'ils doivent étudier la *mythologie*. Ovide leur apprendra des événemens mythologiques; mais il n'enflammera pas leur génie, il ne les introduira pas dans l'aſſemblée auguſte des enfans des Dieux, dans le conſeil des Dieux eux-mêmes; il ne leur inſpirera pas la figure impoſante du Jupiter olympien. Poëte gracieux, il ne fera que des artiſtes gracieux, & l'on ſait que le gracieux n'eſt pas encore la grace, qui elle-même n'eſt pas la beauté.

Nous ne conſacrerons pas cet article aux détails de la *mythologie*, & nous conſeillerons même aux artiſtes de ne lire les abrégés qu'on en a faits, que pour ſe rappeller la mémoire de lectures en partie effacées. Ils ſeroient refroidis par les abbréviateurs: poëtes eux-mêmes, qu'ils s'échauffent par le feu des poëtes.

Mais nous croyons qu'il ne leur ſera pas inutile de trouver ici des obſervations ſur la manière de repréſenter les principaux perſonnages mythologiques. Le plus grand nombre de ces obſervations nous ſont fournies par Winckelmann, & elles lui ont été inſpirées à lui-même par l'étude des antiques. Nous nous écarterons cependant quelquefois de ſes opinions, nous en donnerons qui nous appartiennent, nous en emprunterons à d'autres ſavans, & la forme de cet ouvrage ne nous permettra pas toujours d'en avertir.

Winckelmann, homme ſavant & homme de génie, honorera toujours l'Allemagne ſa patrie. Il aimoit les arts, il en étudioit les ouvrages, ſur tout ceux qui nous reſtent de l'antiquité; mais il ne les avoit pas cultivés: c'eſt dire aſſez qu'il a fait de ces fautes qui doivent échapper aux gens de lettres, lorſqu'ils parlent des arts ſans les avoir pratiqués. Ces erreurs que les artiſtes apperçoivent aiſément, ne peuvent avoir pour eux aucun danger: mais comme c'eſt une foibleſſe naturelle aux hommes de ſe plaire à découvrir les fautes d'autrui, & de ſe relever eux-mêmes à leur propres yeux en mépriſant ceux qui les ont commiſes, il eſt arrivé que les profeſſeurs de l'art ont cherché à dégrader le mérite de Winckelmann. Il auroient dû conſidérer qu'en lui ôtant ſes erreurs, occaſionnées par le défaut de quelques connoiſſances qu'il n'avoit pû acquérir, & quelquefois par l'exaltation de ſon eſprit, il lui reſte des richeſſes ſolides & qui lui appartiennent en propre. Les artiſtes profiteront toujours beaucoup de la lecture d'un écrivain qui avoit un amour ardent pour le beau, & qui, dans toutes les pages de ſes écrits, cherche toujours à l'inſpirer. Il leur ſeroit très utile, quand même il ne feroit que réchauffer en eux cet amour que jamais ils ne doivent laiſſer éteindre, qu'ils doivent entretenir & ranimer ſans ceſſe. C'eſt pour eux le feu ſacré des Veſ-

Digitized by Google

tales. Aucun écrivain n'a mieux parlé du beau dans l'art que Winckelmann; c'eſt une juſtice que lui a rendu M. Falconet, qu'on n'accuſera pas d'être ſon flatteur.

Winckelmann a obſervé, que, dans la repréſentation des divinités, les artiſtes de la Grèce, ont toujours eu ſoin d'exprimer la beauté & de l'aſſocier à la jeuneſſe. Ils ne ſe ſont pas même permis de donner le caractère de laideur aux divinités les plus terribles, les plus funeſtes.

Nous placerons ici, dans l'ordre alphabétique, les perſonnages mythologiques dont nous aurons à parler, afin qu'il ſoit plus facile de les trouver.

Amazones. On peut rapporter à l'hiſtoire héroïque, & par conſéquent à la *mythologie*, ces femmes célèbres par leur valeur guerriere, & dont la défaite illuſtra le courage d'Hercule & de Théſée. Elles ſont toujours coëffées de la manière que les Grecs nomment corymbos, & qui étoit celle des vierges; c'eſt à dire que leurs cheveux ſont relevés par derrière & noués avec ceux du ſommet. Les artiſtes leur donnoient encore un autre caractère apparent & plus aſſuré de la jeuneſſe; la gorge virginale dont le mamelon n'eſt pas développé. Ils obſervoient le même caractère dans la repréſentation des Déeſſes; dans les unes, parce qu'elles étoient cenſées toujours vierges: dans les autres, parce qu'elles jouiſſoient d'une virginité toujours renaiſſante après avoir été perdue. Elles ne conſervoient des plaiſirs de l'amour aucune dégradation phyſique.

Les Amazones, conſacrées comme les hommes, aux exercices guerriers, étoient auſſi les ſeules qui, comme les hommes, portaſſent la ceinture attachée ſur les reins, & non pas immédiatement au deſſous des mamelles. Je crois me rappeller, que, dans un feint bas-relief de Polydore, les Sabines ont auſſi la ceinture au deſſus des reins. Peut-être ce ſavant artiſte, ſcrupuleux obſervateur du coſtume, a-t il voulu exprimer le déſordre de ces vierges qui ſe débattoient dans les bras de leurs raviſſeurs.

Apollon. Sophocle, dans la tragédie d'Œdipe Roi, l'appelle ſouverain des Dieux, & nous avons dit ailleurs que des philoſophes l'ont regardé comme l'ame du monde, parce que la chaleur du ſoleil ſemble animer & vivifier tout ce qui exiſte. Les Grecs l'appelloient Ἰήϊος, le guériſſeur, parce que ſa douce chaleur rétablit la ſanté; Pœan, celui qui frappe, parce que la chaleur exceſſive de ſes rayons frappe les animaux de peſte & de maladies meurtrières; Pythios, parce que cette même chaleur excite la fermentation & la putréfaction. Macrobe nous apprend qu'on le repréſentoit tenant les graces dans la main droite, & ſon arc de la gauche, pour témoigner qu'il accorde encore plus volontiers aux hommes ſes bienfaits, qu'il ne les frappe de ſes traits meurtriers, c'eſt-à-dire, de ſes rayons malfaiſans.

Ce Dieu toujours puiſſant, toujours agiſſant, devoit joüir d'une jeuneſſe éternelle, d'une éternelle vélocité; & la figure de ce Dieu, le plus beau des Dieux, ne pouvoit manquer d'être le chef-d'œuvre de l'art, dans un pays où les artiſtes avoient pour objet la repréſentation de la beauté. Si toutes les ſtatues antiques de ce Dieu ne portent pas l'empreinte de la beauté la plus ſublime, c'eſt que par tout il s'eſt trouvé des hommes audacieux qui ont entrepris au de là de leurs forces, & que tous ceux qui ont oſé faire des figures d'Apollon, n'étoient pas dignes de le repréſenter. Le caractère des belles figures d'Apollon, réunit la force de la virilité aux formes aimables de la jeuneſſe; ſes formes ont cette ſorte d'unité que donne la grandeur coulante des contours, toujours variés, toujours ſimples & jamais interrompus, telles qu'elles ſe montrent dans l'uſage où la force eſt unie à la légereté; telles qu'elles ne ſont plus dans l'âge où la force eſt due plutôt au poids qu'à l'adreſſe & à la vivacité. Elles montrent enfin un adoleſcent capable d'exécuter de grandes choſes, & de les exécuter d'autant plus ſûrement, qu'elles peuvent être faites avant d'être prévues.

L'Apollon du Belvedere ſemble planer ſans toucher la terre. Cette viteſſe de la marche, ſemblable, en quelque ſorte, à la légéreté du vol, les Grecs en faiſoient un des caractères de la nature intellectuelle & divine. Homère compare la viteſſe de Junon à l'imagination d'un homme qui, dans un ſeul inſtant, parcourt en eſprit tous les pays lointains qu'il a vus. Il communique cette viteſſe à ceux de ſes héros qu'il veut le plus élever au-deſſus de l'eſpèce humaine ordinaire; ainſi le fils de Thétis eſt Achille aux pieds légers. Les Grecs mettoient tant de prix à la légéreté des pieds, qu'ils déſignoient métaphoriquement par elle des qualités qui n'y avoient aucun rapport. C'eſt ce dont Eſchyle nous offre un exemple dans ſa tragédie du Sept devant Thèbes: pour peindre le regard vif & perçant de Laſtenes, il lui donne un regard aux pieds légers.

La tête de l'Apollon du Belvedere eſt moins menaçante, qu'impoſante & majeſtueuſe: la colère, qui dégrade les traits de l'homme, laiſſe régner la ſérénité ſur le front du Dieu; elle ne fait qu'ajouter à la beauté de ſes traits le caractère impoſant de la majeſté. Il va frapper ou le ſerpent Pyton, ou les enfans mâles de l'orgueilleuſe Niobé: mais c'eſt un Dieu qui punit, & non un homme qui ſe venge. Sûr de ſa victoire, il la mépriſe. L'indignation a ſon

ſiége dans le nez & s'exprime par le gonflement des narines : le dédain eſt manifeſté par l'élevation de la levre inférieure.

Lucien, dans ſon Anachsrſis, nous décrit une ſtatue d'Apollon Lycien. Le Dieu eſt penché en arriere, tenant de la main gauche ſon arc, & ayant la droite poſée ſur ſa tête pour montrer qu'il ſe repoſe de ſes fatigues.

L'Apollon Muſagete ou conducteur des Muſes, tableau conſervé dans le cabinet d'Herculanum, eſt dans la même poſition : mais il n'a point d'arc : les armes ne conviennent pas au Dieu protecteur des arts paiſibles : il tient dans ſa main gauche une lyre à onze cordes ; ſa tête eſt couronnée de laurier, une branche de laurier eſt à ſa droite. Comme il n'eſt ni chaſſeur ni guerrier, il eſt couvert d'une ſimple draperie dont un bout lui pend ſur l'épaule droite & tombe juſques ſur les muſcles pectoraux. Elle paſſe ſur l'épaule gauche ſans la couvrir entièrement, tombe le long du dos, vient envelopper les cuiſſes & ſe termine au deſſus de la ſandale. Le Dieu eſt enfin ſur un trône dont le ſiége eſt fort bas, & dont le doſſier s'éleve juſqu'aux épaules de la figure. Elle eſt élégante, ſvelte, la tête paroit réunir la douceur à la majeſté : je dis qu'elle paroit, car il faudroit avoir vu le tableau original pour oſer purter un jugement certain ſur ſa beauté.

» Le vêtement d'Apollon eſt d'or, dit Calli» maque ainſi que ſon agrafe, ſa lyre, ſes flê» ches, ſon carquois ; ſa chauſſure même eſt » d'or : l'or convient à la richeſſe de ce Dieu ». Cette idée du poëte n'eſt pas à négliger par le peintre. L'or peut être prodigué dans la repréſentation de ce Dieu, ſur tout quand il eſt le ſymbole du ſoleil, parce que la couleur éclatante du plus précieux des métaux a beaucoup de reſſemblance avec celle de l'aſtre du jour. Auſſi les maîtres de l'art hermétique ont-ils déſigné l'or par le nom du ſoleil.

Mais quand Apollon eſt le conducteur des Muſes, & le dieu de la poéſie, moins de richeſſe convient à ſa parure : il ſuffit que ſa lyre ſoit d'or. On vient de voir qu'il n'a qu'une ſimple draperie verte dans le tableau antique d'Apollon Muſagete. L'artiſte a peut-être préféré cette couleur, parce qu'elle eſt celle du laurier.

Moins d'opulence doit ſe remarquer dans le vêtement d'Apollon paſteur. L'expreſſion de ce dieu ne doit pas être celle de l'Apollon vengeur qui ſe voit au Belvedere : ſon caractère eſt la bienfaiſance & la bonté. Telle eſt la tête de l'Apollon de la Villa-Ludoviſi, la plus belle, dit Winckelmann, après celle du Belvedere, quoique d'ailleurs la figure ſoit aſſez peu remarquée. Contre la pierre ſur laquelle il eſt aſſis, eſt une houlette recourbée. On remarque, dans quatre têtes d'Apollon, que les cheveux ſont relevés & attachés avec ceux du ſommet, ſans laiſſer paroître la bandelette qui les retient : c'étoit la coëffure des adoleſcens, & celle, à ce que ſuppoſe Winckelmann, que les Grecs appelloient Crôbylos, & qu'il croit répondre au Corymbos des jeunes filles qui déſignoit des cheveux attachés ſur le ſommet de la tête. Il ajoute que les écrivains ne donnent du Crôbylos qu'une notion confuſe ; il avoit négligé ſans doute de conſulter Suidas : il y auroit trouvé celle qu'il donne lui-même ; il y auroit lu que le Crobylos étoit pour les hommes, ce que le Corymbos étoit pour les femmes. Au reſte, les artiſtes ne doivent pas négliger la remarque qu'il fait, que toutes les têtes de Diane, & toutes celles dea vierges ſont coëffées à la manière nommée Corymbos.

Dans quelques ſtatues d'Apollon, ce dieu a beaucoup de reſſemblance avec Bacchus. Tel eſt l'Apollon du Capitole, nonchalamment appuyé contre un arbre, & ayant un cygne à ſes pieds. Telles ſont encore trois autres figures de la Villa-Médicis.

Apollon & Bacchus, ſeuls de toutes les divinités, portent des cheveux qui deſcendent le long des épaules, & ce caractère les fait reconnoître dans des ſtatues mutilées : on le retrouve dans le tableau de l'Apollon Muſagete ; enfin l'Apollon paſteur doit ſeul avoir les cheveux relevés.

BACCHUS, toujours beau, toujours jeune, comme le dit Ovide :

Tibi enim inconſumpto juventa eſt :
Tu puer æternus, tu formoſiſſimus alto
Conſpiceris cælo.

Il tenoit de la nature des deux ſexes, comme le dit Orphée dans l'hymne à Bacchus ; c'eſt encore Bacchus qu'il célèbre dans l'hymne à Muſée, où il l'appelle *mâle & femelle*, *Iacchus à double nature*. Euripide lui donne des traits de femme. C'eſt donc avec raiſon que Winckelmann dit que ſa jeuneſſe idéale eſt compoſée des traits qui conviennent aux deux ſexes & ſemble avoir été empruntée de la nature des Eunuques ; il auroit peut-être mieux dit qu'elle étoit empruntée de l'idée que les anciens ſe formoient des Hermaphrodites. » Dans les plus belles figures de l'antiquité, » vous voyez toujours, dit-il, ce dieu avec » des membres délicats & arrondis ; & des » hanches ſaillantes & charnues, comme cel» les des femmes, parce que Bacchus, ſuivant » la fable, a été élevé en fille. Pline fait » mention de la ſtatue d'un ſatyre qui tenoit » une figure de Bacchus vêtue en Vénus, & » Séneque nous le décrit comme une vierge

Digitized by Google

» traveſtie. Les formes de ſes membres ſont » ſi délicates & ſi coulantes, qu'on les diroit » produites par un ſouffle léger ; ſes genoux, » comme ceux des jeunes eunuques, n'ont preſ- » qu'aucune indication d'os ni de muſcles. » L'image de cette divinité eſt celle d'un beau » jeune homme qui entre dans le printemps de » la vie & de l'adoleſcence, & ſent germer le » mouvement de la volupté ».

Les anciens ont rendu la douce allégreſſe de ce Dieu dans toutes les repréſentations qu'ils en ont faites, même lorſqu'ils nous l'ont offert comme vainqueur de l'Inde. Telle eſt la figure armée de ce dieu, ſur un autel, dans la Villa-Albani.

Bacchus eſt quelquefois drapé. Une autre figure de ce dieu, conſervée à la Villa-Albani, eſt couverte d'un manteau qui deſcend juſqu'aux parties naturelles. La partie de cette large draperie, qui, ſi elle étoit abandonnée à elle-même, deſcendroit juſqu'à terre, eſt jettée autour d'une branche d'arbre contre laquelle la figure eſt appuyée. L'arbre eſt entortillé de lierre & d'un ſerpent.

Anacréon commande à un poëte de faire le portrait de Bathylle ſur ſon ſimple récit, & dans l'énumération des beautés de ce jeune homme, il compte un ventre ſemblable à celui de Bacchus. Winckelmann croit retrouver, dans le Bacchus de la Villa-Albani, l'idée d'Anacréon.

Les figures de Bacchus conquérant ſont toujours drapées juſqu'aux pieds : telles on les voit en bas-relief ſur des vaſes de marbre, ſur des terres cuites, ſur des pierres gravées.

Ce dieu eſt quelquefois repréſenté ſous la forme de l'âge viril ; mais, comme il doit être toujours jeune, ſes traits conſervent la délicateſſe, la douceur, la gaîté de la jeuneſſe, & ſa virilité n'eſt indiquée que par la barbe. C'eſt ainſi que doit être repréſenté Bacchus conquérant, parce qu'il laiſſa croître ſa barbe pendant ſon expédition de l'Inde.

Les têtes de Bacchus conquérant ſont couronnées de lierre. Telle eſt la belle tête qu'on a priſe pour celle de Mithridate, quoiqu'il ne ſoit pas aiſé de concevoir comment la couronne de lierre pourroit convenir au roi de Pont. On a ici des plâtres moulés ſur cette tête, & madame le Comte en poſſède un beau marbre antique dans ſa maiſon de Champ-de-coq. On remarque à travers ſes traits majeſtueux, qui font reconnoître le fils de Jupiter, l'aimable empreinte d'une douce gaîté. Quelquefois Bacchus victorieux eſt couronné de laurier.

Bacchus voyageant pour répandre ſes bienfaits ſur la terre, eſt couvert d'une peau de léopard, & monté ſur un char tiré par des tygres ; ſa couronne eſt de lierre ; des guirlandes de lierre lui ſervent de rênes, & c'eſt de lierre qu'eſt entourée la lance qui lui tient lieu de ſceptre, & qu'on appelle thyrſe.

Centaures. Winckelmann prétend que les cheveux des centaures ſont relevés au deſſus du front & forment différens étages, à-peu-près comme ceux de Jupiter. Il ſuppoſe que les artiſtes ont voulu indiquer, par ce caractère, l'origine des centaures, nés du commerce d'Ixion avec la nuée que Jupiter avoit ſubſtituée à Junon ; ce qui leur donnoit avec Jupiter une certaine affinité. Cette idée eſt tirée d'un peu loin ; une nuée, pour avoir été envoyée par Jupiter, n'étoit pas de la famille de ce Dieu. Notre ſavant auroit mieux fait, pour appuyer ſon opinion, d'adopter une autre origine que la fable donne à Chiron le père des centaures : elle le fait naître du commerce de Phyllire avec Saturne métamorphoſé en cheval : il étoit parconſéquent frère de Jupiter, & pouvoit avoir avec lui quelques traits de reſſemblance. Mais Winckelmann eſt obligé d'avouer lui-même que le caractère qu'il attribue aux cheveux des centaures n'a point été conſtamment obſervé, puiſqu'on ne le trouve pas ſur le centaure Chiron du cabinet d'Herculanum. Une courte deſcription de ce tableau ne ſera pas tout-à-fait inutile.

Il repréſente ce précepteur d'Achille donnant à ſon jeune élève une leçon de lyre. Ses cheveux au lieu d'être relevés comme ceux de Jupiter, ſont rabattus ſur le front ſans le couvrir. Sa tête eſt ceinte d'une couronne de feuilles oblongues : elles appartiennent peut-être à la plante nommée chironion, que les anciens mettoient au nombre des panaces : Pline dit que ſes feuilles reſſemblent à celle du lapathum ; c'eſt la patience des Jardins, dont les feuilles ſont longues en effet.

La figure du Chiron eſt belle quant à la partie humaine, & la tête eſt d'une très bonne expreſſion. La partie du cheval, qui eſt accroupie, eſt moins bien traitée & d'une étude moins vraie, au moins autant qu'on en peut juger par la gravure. Un habile artiſte porte le même jugement ſur le centaure de la Villa-Borgheſe. Cela pourroit confirmer que les artiſtes antiques avoient bien mieux étudié l'homme que les chevaux : mais il ſuffiroit de produire quelques exemples contraires à ce jugement pour le renverſer. Il ne nous eſt reſté qu'un bien petit nombre d'ouvrages antiques en proportion de ceux qui ont été détruits, & s'il ne paſſoit qu'un auſſi petit nombre d'ouvrages modernes à la poſtérité, elle pourroit juger que, depuis la renaiſſance des arts, on n'a pas ſu faire de chevaux : on en a fait de très beaux ſans doute ; mais comme on en a fait

un bien plus grand nombre de mauvais en peinture & en ſculpture, il eſt probable qu'il en reſteroit auſſi un plus grand nombre de ces derniers. Ce que nous diſons ici avec réflexion, peut reſteindre ce que nous avons établi trop généralement & même trop légérement à ce ſujet dans l'article équeſtre; mais ne doit pas détruire ce qu'on y lit ſur le cheval de Marc-Aurele. Revenons au tableau d'Herculanum.

Les oreilles du centaure s'aggrandiſſent & s'alongent par le haut, en ſorte qu'elles ne ſont tout-à-fait ni des oreilles d'homme, ni des oreilles de cheval, mais qu'elles ſemblent tendre à la forme des dernières. Son dos eſt couvert d'une peau bien jettée, & qui vient ſe nouer ſur la poitrine avec beaucoup de goût. La grande proportion de ce tableau, & la beauté des deux figures qu'il repréſente, ont fait ſoupçonner que c'eſt une copie de quelque grouppe de ſculpture. Ce ſoupçon eſt augmenté par une pierre grsvée du *muſæum Florentinum* qui eſt parfaitement conforme à ce tableau. On ſait du moins qu'il étoit ordinaire de multiplier, par la gravure en pierres fines, les beaux ouvrages de ſculpture.

Le cabinet d'Herculanum contient deux autres centaures qui n'ont point de barbe, & dont la figure ne s'accorde pas mieux que celle du Chiron avec l'opinion de Winckelmann.

J'ai vu à S. Pétetſbourg les plâtres moulés ſur les deux centaures du palais Futietti: M. Falconet en a fait une juſte critique. Les auteurs ont porté la fauſſeté de l'étude, juſqu'à indiquer de groſſes veines ſur les ſabots. Je doute qu'on puiſſe juſtifier les artiſtes en diſant que, dans la partie chevaline de ces centaures, il ont cherché à faire un mêlange de la nature humaine avec celle du cheval.

Centauresse. Zeuxis a peint une centaureſſe allaitant deux jumeaux. C'eſt Lucien qui nous fait connoître ce tableau. L'original n'exiſtoit plus de ſon temps. Il avoit péri lorſque Sylla voulut l'envoyer à Rome par mer; mais une belle copie s'en étoit conſervée. Toute la partie de la jument étoit couchée ſur l'herbe, les jambes poſtérieures étendues en arrière. La partie de la femme étoit mollement penchée & appuyée ſur le coude. La centaureſſe allaitoit un de ſes petits à la manière des femmes & l'autre à la manière des jumens. Elle repréſentoit par la partie inférieure une belle jument indomptée de Theſſalie; &, par ſa partie ſupérieure une femme de la plus grande beauté; mais les oreilles reſſembloient à celles des ſatyres. La partie féminine s'uniſſoit à celle de jument par un paſſage doux & inſenſible.

Le cabinet d'Herculanum poſsède le tableau d'une centaureſſe; elle porte une jeune bacchante, qu'elle affermit ſur ſa croupe en lui paſſant la main droite ſous le bras. Ses oreilles ſont pointues comme celles d'une jument; mais aſſez petites pour ne pas rendre ſa tête difforme. C'étoit vraiſemblablement de ſemblables oreilles qu'avoit la centaureſſe de Zeuxis, & que Lucien comparoit à celles des ſatyres.

Le grouppe d'Herculanum eſt plein de grace dans ſon heureuſe ſimplicité. Cependant les auteurs de la deſcription de ce cabinet accordent la ſupériorité, au moins pour l'exécution, à un autre tableau qu'ils croyent de la même main; & qui repréſente auſſi une centaureſſe. D'une main elle tient une lyre, de l'autre elle joue de la cymbale avec un fort jeune adoleſcent. L'éloge qu'on donne à ce morceau peut être mérité: mais la gravure prouve qu'il céde à l'autre par la compoſition, ou moins heureuſe & moins vraie. On ne voit pas comment le jeune homme peut ſe tenir ſans tomber ſur la partie antérieure de la centaureſſe. On dit que la carnation blanche de la femme ſe détache avec douceur ſur le poil blanc de la jument, ce qui ſuppoſe de l'intelligence de couleur.

Cérès, Winckelmann obſerve que les villes de la grande Grèce & de la Sicile ont imprimé, ſur les médailles, la plus haute beauté aux têtes de Cérès. Sur une médaille de la ville de Métaponte, conſervée à Naples dans le cabinet du Duc Caraffa-Noïa, le voile de la déeſſe eſt jetté en arrière. Sa tête, couronnée d'épis & de feuilles, eſt ceinte d'un diadême élevé, tel que celui de Junon; ſes cheveux ſont relevés par devant avec un agréable déſordre, pour indiquer, ſans doute, ſon affliction après l'enlévement de ſa fille. Notre antiquaire accuſe l'abbé Banier de n'avoir avancé que d'après quelques figures modernes que Cérès avoit le ſein fort gros, caractère que jamais les anciens n'ont donné aux déeſſes.

Circé. Homère dit ſeulement que c'étoit une déeſſe terrible, & ne la caractériſe que par la beauté de ſes cheveux bouclés: mais l'auteur des Argonautiques, qui porte le nom d'Orphée, en fait le portrait ſuivant qui convient bien à la fille du Soleil. » Elle accourut, » au navire, & tous à ſon aſpect furent frappés » de terreur. Ses cheveux s'élevoient ſur ſa « tête ſemblables aux rayons du Soleil, & la » beauté de ſon viſage brilloit comme le feu ». Cette idée du poëte eſt pittoreſque, ſans doute: mais il n'eſt pas donné à tous les peintres de l'adopter. Le Corrége n'avoit pas lu le faux Orphée, quand il fit partir de la tête du Chriſt enfant la lumière qui éclairoit ſon ta-

Digitized by Google

bleau. Le même génie parloit à deux hommes que plus de vingt siècles séparoient.

Cyclopes. « La terre enfanta les Cyclo» pes au cœur superbe : Brontès, Stéropès, & » le puissant Argès, qui fournirent le ton» nerre à Jupiter, & lui fabriquèrent le fou» dre. D'ailleurs, semblables aux Dieux, ils » n'avoient qu'un seul œil au milieu du front ». C'est ainsi qu'Hésiode, dans sa théogonie, nous représente les Cyclopes. L'œil unique qu'il leur donne étoit leur seule difformité, puisque d'ailleurs ils ressembloient aux dieux. Il est vrai qu'Homère, Virgile, Théocrite nous offrent Polyphême sous des traits hideux, & que les deux premiers ajoutent à sa laideur affreuse, une taille gigantesque. Cela n'a rien de choquant dans un poëte : il parle seulement aux oreilles, & l'imagination ne se peint que d'une manière confuse toute l'horreur de l'objet ; mais le peintre parle aux yeux, il leur présente l'objet même, & doit les traiter avec plus de ménagement. C'est ce qu'a bien senti l'auteur d'un tableau du cabinet d'Herculanum. Cette peinture représente Polyphême assis sur un rocher, & tenant de sa main une lyre. Le sujet peut avoir été fourni par Théocrite ; mais le peintre, dans la représentation de cette figure, s'est judicieusement rapproché du récit d'Hérodote. Ce n'est point un géant. Comparé au petit amour qui, porté sur les flots par un Dauphin, lui apporte une lettre de Galathée, c'est un homme d'une haute taille, & de la proportion que l'on donne aux héros : sa stature qui n'est pas celle d'Apollon, & qui n'a point une sveltesse qui ne lui conviendroit pas, n'offre dans ses formes aucune pesanteur. Mais Hérodote ne donne qu'un œil aux Cyclopes, & l'artiste a reconnu que cette difformité nuiroit à son ouvrage ; il se l'est épargnée en donnant trois yeux à sa figure, deux placés à l'ordinaire, un troisième au milieu du front, & qui même, si la gravure est fidelle, est moins sensiblement exprimé que les deux autres. Il avoit pour lui des autorités : nous apprenons de Servius, que les uns donnoient un seul œil à Polyphême, d'autres deux, & d'autres trois. L'artiste devoit suivre la supposition qui lui étoit plus favorable : mais dans l'absence de toute autre autorité, il en avoit une respectable dans la loi de son art, qui lui imposoit de ne pas souiller son ouvrage par une difformité.

Diana. Le poëte Callimaque rassemble sur cette Déesse plusieurs traits qui doivent être recueillis par les peintres. Elle obtint de Jupiter une virginité éternelle, un arc, des flèches, & l'habit retroussé des chassereresses, qui ne descendoit que jusqu'aux genoux. Ses armes & sa ceinture étoient d'or, ainsi que son char tiré par des cerfs, qu'elle conduisoit avec des rênes d'or.

Malgré la fable de son commerce furtif avec Endymion, on doit, à l'exemple des anciens, indiquer la virginité perpétuelle par un sein virginal. Plus que toutes les autres Déesses, elle aura la forme & l'air d'une vierge, sans en avoir la timidité. Elle est ordinairement représentée au milieu de sa course ; son regard vif & assuré porte au loin devant elle, & fixe la proie qu'elle veut atteindre. Sa coëffure est le corymbos, c'est-à-dire que ses cheveux relevés de tous côtés au-dessus de la tête, forment un nœud par derrière. Cet ajustement, qui est celui des vierges, est en même tems commode pour une chassereresse. Sa tête n'est pas ceinte du diadême surmonté d'un croissant ; elle ne porte enfin aucun des ornemens que lui ont donnés les modernes ; mais si les modernes ne sont pas autorisés par des ouvrages de l'art antique, ils le sont par des passages des anciens poëtes, & Winckelmann n'a pas droit de les condamner. La taille de Diane est plus svelte & plus légère que celle de Junon & de Pallas : on peut, à ce caractère, la reconnoître même dans ses figures mutilées. Le plus souvent elle ne porte qu'un vêtement relevé jusqu'aux genoux ; quelquefois cependant elle est vêtue d'une longue draperie, & a la mamelle droite découverte.

Esculape. Ses cheveux se relèvent au-dessus de son front, d'une manière à-peu-près semblable à celle de Jupiter : on peut croire que les anciens ont voulu indiquer par ce caractère que Jupiter étoit son aïeul. Cette observation est de Winckelmann. *Voyez* ce que nous avons dit sur Esculape, à l'article Iconologie.

Faunes, *Voyez* Satyres.

Furies. C'est sur la physionomie de ces divinités redoutables, que les artistes modernes cherchent à épuiser tous les caractères de la laideur : ils les représentent sous la forme de vieilles femmes d'une maigreur affreuse, dont les traits sont aussi horribles que le teint, & dont les mammelles livides & pendantes inspirent le dégoût. Telle n'étoit pas l'idée des anciens. Comme ils nommaient ces déesses Euménides, c'est-à-dire, bienfaisantes, pour ne point affliger l'imagination par le sens de l'ouïe, ils se gardoient bien de les représenter sous des traits hideux, pour ne pas attrister l'ame par le sens de la vue. Fidèles à leur système de n'offrir aux yeux que la beauté, & peut-être aussi craignant d'offenser ces divinités vengeresses, en leur prêtant des traits odieux, ils leur donnoient la forme de jeunes & belles

vierges. Quelquefois ils leur hériſſoient la tête de ſerpens; quelquefois ils leur épargnoient cette difformité; mais toujours ils armoient de ſerpens & de torches ardentes les bras nuds de ces divinités vengereſſes. C'eſt ainſi qu'on les voit ſur des vaſes de terre cuite, & ſur des bas-reliefs, pourſuivant le coupable Oreſte; toujours belles, toujours vierges, terribles ſeulement aux criminels qu'elles ſont chargées de punir.

Mais eſt-il vrai qu'elles aient été nommées les *bienfaiſantes*, parce que les anciens euſſent craint de les irriter par un nom moins doux? N'ont-ils pas voulu plutôt ſignifier que la juſte vengeance dont elles menaçoient le crime, étoit un bienfait pour l'humanité. Elles étoient, dans cette ſuppoſition, des divinités amies des mortels vertueux, & c'eût été un contre-ſens ridicule aux artiſtes, d'en former des images odieuſes.

Genie. On voit à la Villa-Borgheſe, la ſtatue d'un génie ailé, de la grandeur d'un jeune homme bien fait : « Je voudrois, dit Winckelmann, en parlant de cette figure, pouvoir décrire une beauté qui n'a guère de ſemblables entre les enfans des hommes; ſi l'imagination remplie de la beauté individuelle, & toute abſorbée dans la contemplation du ſouverain beau qui émane de Dieu, & qui retourne à Dieu, ſe repréſentoit dans le ſommeil l'apparition d'un Ange dont la face ſeroit reſplendiſſante de lumière, & dont la conformation paroîtroit un écoulement de la ſource de l'harmonie ſuprême, elle auroit le type de cette figure étonnante. On pourroit croire que l'art a enfanté cette beauté, avec l'agrément de Dieu, d'après la beauté des Anges : Flaminio Vacca croit que c'eſt un Apollon ailé; Montfaucon l'a fait graver d'après un deſſin déteſtable. »

Cette face reſplendiſſante de lumière eſt de trop, ſans doute, dans la deſcription d'une ſtatue : j'ignore ſi d'ailleurs Winckelmann ne s'eſt pas livré ici à une illuſion platonique, & ſi ſa deſcription n'eſt pas exagérée; mais ce que je ſais, ce que je ſens, c'eſt que de telles deſcriptions, toujours un peu vagues, ne ſont pas inutiles aux artiſtes dont l'ame a quelqu'ardeur. Elles peignent à leur eſprit l'image d'une beauté ſuprême; & cette idée qui n'a d'exiſtence que dans leur penſée, devient pour eux une émule qu'ils s'efforcent de vaincre. Ainſi, quoique ſouvent l'antiquaire ſaxon ſe laiſſe ſéduire par ſon enthouſiaſme, je crois que, par cet enthouſiaſme même, peu de lectures ſeront plus utiles aux artiſtes que celle de ſon ouvrage : c'eſt un feu capable d'allumer d'autres feux.

Graces. Le ſeul monument où elles ſoient vêtues, eſt un ouvrage étruſque de la Villa-Borgheſe : mais c'eſt ainſi que les Grecs les ont repréſentées dans les temps les plus reculés, & ce fut ainſi que Socrate les repréſenta dans ſa jeuneſſe. Les graces du Palais Ruſpoli, ſont les plus belles qui nous reſtent de l'antiquité; leur beauté n'exprime pas préciſément la gaieté, mais la douce ſatisfaction, le bonheur paiſible qui convient à l'innocence de leur âge. Leurs têtes ne ſont chargées d'aucun ornement; leurs cheveux ſont attachés d'une bandelette, & à deux d'entr'elles, ils ſont raſſemblés en nœud ſur le cou.

Hebe, ſe diſtingue des autres Déeſſes par la forme de ſon vêtement qui eſt relevé à la manière des jeunes victimaires, & des jeunes garçons qui ſervent à table.

Hercule. Des ouvrages antiques préſentent Hercule dans la plus belle jeuneſſe, & même avec des traits qui font preſque douter de ſon ſexe. La connoiſſeuſe Glycère diſoit, au rapport d'Athénée, que les jeunes gens ſont beaux tout le temps qu'ils reſſemblent à des femmes; telle eſt la beauté du jeune Hercule, ſur une cornaline gravée du Baron de Stoſch.

Des nerfs & des muſcles reſſentis caractériſent Hercule dans l'âge viril, lorſqu'il déploya ſa force contre les monſtres & les brigands. Les belles têtes de ce héros offrent encore d'autres caractères expreſſifs; c'eſt la groſſeur du cou qui ſemble empruntée de la nature du taureau pour témoigner la force; ce ſont des cheveux courts, rabattus ſur le front, qui ont peut-être rapport aux poils courts qui ſe trouvent entre les cornes du Taureau. Mais les veines & les muſcles adoucis, conviennent à ce héros, purifié des parties groſſières de ſon corps mortel, par le feu dont il fut conſumé ſur le mont Œta. L'Hercule Farneſe eſt homme; celui dont reſte le fameux Torſe eſt Dieu. L'imagination ſublime des grands artiſtes les élevoit de la nature périſſable, à la nature immatérielle; elle créoit, continue Winckelmann, dont on a pu reconnoître le langage, des êtres exempts des beſoins de l'humanité, & formoit des corps humains qui ſembloient n'être que les enveloppes d'intelligences céleſtes.

Heros. On peut voir ce que nous en avons dit à l'article *Héros :* ce qu'on va lire ici eſt extrait de Winckelmann.

Les anciens, dans la repréſentation des Héros, c'eſt-à-dire, des hommes à qui l'antiquité donnoit la plus haute dignité de notre nature, s'approchoient de la nature divine, mais ſans y atteindre, & ne confondoient pas l'homme & le Dieu. Cette diſtinction étoit ſouvent très-délicate; qu'on prête au Battus des médailles de Cyrene,

Cyrene, un regard de volupté; on en fait un Bacchus : qu'on lui donne un trait de grandeur divine, c'eſt un Apollon. Un regard de cette fierté qui appartient à l'homme, & non pas au Dieu, décele dans le Minos des médailles de Gnoſſus, un perſonnage royal : ôtez-lui cette expreſſion, vous en ferez un Jupiter plein de clémence.

Les anciens imprimoient à leurs Héros des formes héroïques, en relevant certaines parties par des ſaillies au-deſſus du naturel : ils animoient les muſcles & leur donnoient une vivacité extraordinaire; ils mettoient en jeu dans les actions véhémentes tous les reſſorts de la nature. L'objet qu'ils ſe propoſoient par ces procédés, étoit d'y introduire toutes les variétés poſſibles. C'eſt ce qui ſe voit dans le prétendu gladiateur d'Agaſias d'Epheſe, ſtatue conſervée à la Villa-Borgheſe. La phyſionomie de cette figure eſt faite d'après une perſonne dont on a voulu repréſenter la reſſemblance : mais les muſcles grenus des côtés, ont plus de ſaillie, de mouvement, d'élaſticité que dans la nature.

On en a un exemple encore plus frappant dans les mêmes muſcles du Laocoon, nature exaltée par l'idéal : mais cet idéal n'eſt pas encore celui de la divinité, comme nous pourrons le reconnoître, en comparant cette ſtatue, par rapport à la même partie du corps, aux figures déifiées ou divines, telles que l'Hercule & l'Apollon du Belvédère. Dans le Laocoon, le mouvement de ces muſcles eſt porté au-delà du vrai, juſqu'aux dernières bornes du poſſible; amoncelés comme des vagues, ils correſpondent l'un à l'autre pour exprimer la plus grande contention des formes au milieu de la douleur & de la réſiſtance. Dans le torſe de l'Hercule déifié, ces mêmes muſcles ſont d'une forme idéale de la plus haute beauté : élevés d'une maniere coulante, ils offrent un cadencement varié comme l'ondulation de la mer dans ſon calme. Dans l'Apollon, figure d'une beauté toute divine, les muſcles ſont de la plus grande délicateſſe; ſoufflés en ondes preſqu'imperceptibles, ils ſont plutôt ſenſibles au tact qu'à la vue.

Les artiſtes étoient autoriſés par les poëtes à ſuivre, dans la configuration des jeunes héros, leur principal objet qui étoit la beauté; à rendre même cette beauté ſi délicate, que le ſpectateur pût reſter indécis ſur le ſexe de la figure. A quelle beauté ne leur étoit-il pas permis d'élever un Achille qui, long-temps, étoit reſté inconnu entre les filles du Roi Lycomède? Ne pouvoit-ils pas donner les mêmes charmes à Théſée, qui, ſuivant le témoignage de Pauſanias, parut à Trezene, vêtu d'une longue robe qui lui deſcendoit juſqu'aux pieds, & que ſon air efféminé expoſa aux railleries des ouvriers qui travailloient au Temple d'Apollon? Ils feignoient de s'étonner de voir marcher ſeule dans la ville une jeune perſonne d'une beauté ſi accomplie.

L'auteur d'un tableau antique conſervé au cabinet d'Herculanum, s'eſt bien éloigné de cette beauté féminine du jeune Théſée; lorſque le repréſentant dans un de ſes premiers exploits, la défaite du minotaure, il lui a donné une taille gigantesque. Le Pouſſin s'eſt également écarté de la beauté du jeune âge, en peignant le même héros. Théſée eſt repréſenté au moment où il lève la pierre, ſous laquelle ſon père avoit caché ſon épée & l'un de ſes ſouliers; & où il trouva l'un & l'autre en préſence d'Ethra, ſa mere; il n'avoit que ſeize ans quand il fit ainſi connoître ſa force; & le Pouſſin lui donne de la barbe, l'âge d'un homme fait, & un corps qui a perdu tous les arrondiſſemens de la jeuneſſe.

Pour faire d'un héros un Dieu, il s'agit bien plus de ſupprimer que d'ajouter. Cette opération conſiſte à retrancher graduellement les muſcles trop angulaires & trop prononcés par la nature, juſqu'à ce que les formes ſoient portées à une telle fineſſe d'exécution, qu'il paroiſſe que l'eſprit a ſeul opéré.

Nous ne chercherons point à conteſter cette règle que donne Winckelmann; nous avouerons qu'elle eſt non-ſeulement ingénieuſe, mais inſpirée par un ſentiment juſte & profond. Nous ajouterons ſeulement qu'on emploieroit en vain cette règle pour faire un Dieu, ſi l'on n'avoit pas cette force, cette grandeur, cette ſublimité d'imagination qui conçoit une nature céleſte, qui la crée en quelque ſorte, qui par le ſouffle du génie la porte ſur la toile ou ſur le marbre, & l'expoſe à la vénération des hommes étonnés.

HEURES, *Voyez* SAISONS.

UNON, indépendamment de ſon diadême élevé en crête, eſt reconnoiſſable à ſes grands yeux & à ſa bouche impérieuſe. La plus belle ſtatue de cette déeſſe eſt celle du palais Barberini, & la plus belle tête eſt à la Villa-Ludoviſi : elle eſt de grandeur colloſſale.

JUPITER eſt toujours repréſenté avec un regard ſerein. Les têtes reſſemblantes à celle de ce Dieu, mais que caractériſe une expreſſion de ſévérité, appartiennent à Pluton. Jupiter n'eſt pas ſeulement reconnoiſſable à la clémence qui régne dans ſa phyſionomie; mais à ſes cheveux qui s'élèvent ſur le front en formant différens étages, retombent en ondes ſerrées ſur les côtés, & lui couvrent les oreilles. Plus longs que ceux des autres dieux, ils ne forment point de boucles, mais ſont jettés d'une manière ondoyante, & ont quelque reſſemblance

avec la crinière du Lion. Ce jet des cheveux eſt tellement un caractère eſſentiel au maître des Dieux, qu'il ſe retrouve dans ſes fils, & indique leur origine.

Ces traits ſont obſervés en général avec autant de juſteſſe que de ſagacité : mais quant à la phyſionomie de clemence & de bonté qui, ſelon Winckelmann, devoit conſtamment être celle de Jupiter, nous demanderons ſi c'étoit celle du Jupiter fulminant, & celle de la ſtatue de Phidias, où l'on reconnoiſſoit le Dieu qui ébranle l'Olympe d'un mouvement de ſes ſourcils. Ce Dieu ſans doute étoit trop puiſſant pour éprouver la colère ; mais quelque ſérénité ne ſe peignoit-elle pas ſur ſon front majeſtueux? ne troubloit-elle pas la ſérénité de ſon regard, quand il puniſſoit les hommes, quand il frappoit de terreur les Dieux eux-mêmes? Il nous reſte trop peu de monumens des artiſtes antiques, pour que nous puiſſions prononcer ſur la vérité de leurs conceptions ; l'artiſte moderne peut y ſuppléer avec ſageſſe & avec choix, par celles des anciens poetes : Jupiter avoit-il l'expreſſion de la douceur au moment où, ſuivant le récit d'Homère, on eût tant de peine à ſauver Junon de ſes mains?

Au défaut de monumens antiques, c'eſt un beau problême à réſoudre par les artiſtes modernes, que celui d'allier dans la phyſionomie de Jupiter, quand le ſujet l'exige, ce que la majeſté peut avoir de plus terrible, avec ce que la beauté peut avoir de plus parfait, & d'y faire ſentir encore la clémence habituelle. Mais en général, on doit s'en tenir à l'idée que Winckelmann a puiſée dans l'antique, parce que la bonté eſt l'attribut le plus convenable au plus puiſſant des Dieux.

Mars eſt ordinairement repréſenté comme un jeune héros ſans barbe : mais ſa jeuneſſe eſt plus mâle que celle d'Apollon. Il ne reſte aucun monument de l'antiquité, où il exprime l'audace, où il inſpire la terreur. Les deux plus belles figures de Mars ſont une ſtatue aſſiſe, avec l'Amour à ſes pieds, dans le Palais Ludoviſi, & une petite figure de ce Dieu ſur une des baſes de deux beaux candélabres de marbre qu'on voyoit au Palais Barberini. Le Dieu, dans ces deux antiques, eſt dans l'âge de l'adoleſcence & dans l'état de repos ; & c'eſt ainſi qu'il eſt figuré ſur les médailles & les pierres gravées.

Meduse. Les artiſtes modernes ne craignent pas d'exagérer la laideur dans les têtes des Gorgones. Mais les artiſtes de l'antiquité, perſuadés avec Horace que l'ame eſt moins frappée des impreſſions qu'elle reçoit par les oreilles, que de celles qui leur ſont tranſmiſes par les yeux, & craignant d'exciter dans les ſpectateurs des ſenſations pénibles, n'imitèrent pas leurs poëtes dans la deſcription que faiſoient les derniers de ces divinités ſubalternes. C'eſt du moins ce qu'on peut juger par Méduſe, la ſeule des Gorgones dont la tête nous ait été conſervée ; ils lui donnèrent la plus grande beauté. Telle on la voit ſur des pierres gravées ; telle & plus belle encore eſt celle que Perſée tient en ſa main dans une ſtatue du Palais Lanti.

Mercure eſt jeune, mais ſa forme eſt moins délicate que celle d'Apollon. Il ſe diſtingue par des cheveux courts & friſés, & par une phyſionomie d'une ſingulière fineſſe. Ce dernier caractère, ſi eſſentiel à ce Dieu, ne ſe trouve pas dans ſa ſtatue faite par un ſculpteur françois (Pigale) & placée à Potzdam. Ce jugement eſt du Saxon Winckelmann ; mais il a été prévenu ou ratifié par celui des artiſtes & des connoiſſeurs de la France. Pigale étoit un ſtatuaire d'un talent diſtingué ; mais il n'avoit pas la force de talent qui eſt néceſſaire pour faire un Mercure, ni peut-être même des Dieux. Habile à rendre les vérités de la nature, il n'avoit pas reçu la faculté de l'élever juſqu'à la beauté idéale.

Mort. On ne peut nier que les anciens aient repréſenté des ſquelettes : quand ce fait ne ſeroit pas prouvé par quelques monumens, il le ſeroit par un aſſez grand nombre de paſſages des écrivains de l'antiquité. Herodote ne nous a pas laiſſé ignorer que les Egyptiens mettoient ſur-table la repréſentation d'un ſquelete pour engager les convives à goûter des plaiſirs auxquels ils ne ſeroient que trop tôt enlevés. On retrouve le même uſage chez les Grecs & les Romains : ceux qui n'avoient pas un ſquelete artificiel, le remplaçoient par une véritable tête de mort. Trimalcion, dans Pétrone, fait apporter ſur la table un ſquelete d'argent, & s'écrie : « hélas ! hélas ! combien » l'homme eſt peu de choſe ! c'eſt ainſi que » nous ſerons tous quand les deſtins nous auront enlevés. Livrons-nous donc au plaiſir, » tandis qu'il nous eſt encore permis de vivre. «

Heu ! heu ! nos miſeros ! Quam totus homuncio nil eſt.
Sic erimus cuncti, poſtquam nos auferet orcus.
Ergo vivamus, dum licet eſſe, bene.

Mais ces ſqueletes, ni ceux qui peuvent ſe trouver ſur quelques monumens funéraires, ces images de l'homme détruit, ne prouvent pas que les anciens en aient fait l'image du Dieu de la mort : nous avons vu qu'ils ne repréſentoient les Dieux que ſous des traits agréables ; nous ſavons que leur philoſophie, ou plutôt leur façon de penſer générale, tendoit à s'affermir contre les terreurs de la mort. Nous ſavons auſſi qu'ils avoient l'eſprit juſte, & la

mort eſt un ſeul inſtant, qui, trop court, trop rapide pour être apperçu par celui qui le franchit, n'a rien de terrible en lui-même. C'étoit cet inſtant qu'ils nommoient *thanatos* : mais ce qui eſt terrible, c'eſt la deſtinée qui condamne à mourir & quelquefois même d'une manière affreuſe ; c'eſt l'approche inévitable de la mort. Les Grecs la nommoient *Ker*, & les Latins *Lethum*. Les anciens l'ont auſſi repréſentée, & Pauſanias nous apprend qu'ils lui donnoient des dents & des ongles crochus.

Dans Homère, Apollon commande au ſommeil & à la mort, deux freres jumeaux, d'enlever le corps de Sarpedon. Voilà donc deux frères qui, en qualité de jumeaux, doivent ſe reſſembler : l'un eſt un ſommeil paſſager, l'autre eſt un ſommeil éternel ; c'eſt le ſeul trait qui les diſtingue.

L'idée du prince des poëtes a été adoptée par les artiſtes. C'eſt ſous la forme de deux génies que le ſommeil & la mort ſont repréſentés ſur un autel qui ſe trouve à Rome, dans le jardin du palais Albani. Une inſcription, antique ainſi que le monument, ne permet de former aucun doute ſur l'intention de l'artiſte.

Si le génie de la mort avoit tous ſes attributs, on le verroit avec une urne ou une fiole, une couronne, un papillon & un flambeau : mais on ſait que les anciens ſe diſpenſoient le plus ſouvent d'entaſſer, comme le font les modernes, les attributs de leurs figures mythologiques ou allégoriques.

Sur un ſarcophage publié par Bellori, le Dieu de la mort eſt repréſenté debout ſous la figure d'un jeune homme. Il a des aîles ; ſes jambes ſont croiſées pour marquer l'état de repos. Sa tête inclinée a l'expreſſion de la triſteſſe. Il s'appuie ſur le flambeau de la vie, éteint & renverſé, qu'il poſe ſur l'eſtomac du mort. Il tient une couronne, parce qu'on couronnoit les morts, & un papillon qui étoit le ſymbole de l'ame au moment où elle abandonne le corps.

Sur une pierre gravée, il a auſſi des aîles ; il tient d'une main une urne cinéraire, & de l'autre il ſecoue ſon flambeau pour l'éteindre : un papillon rampe ſur la terre à côté de lui.

Ceux qui ſeront curieux de voir ce point d'antiquité plus approfondi, pourront conſulter la *diſſertation* de Leſſing *ſur la manière de repréſenter la mort chez les anciens*. Elle a été traduite par M. Janſen, dans ſon *recueil de pièces intéreſſantes concernant les antiquités, les arts* &c.

La repréſentation de la mort ſous la forme d'un ſqualete, eſt rebutante, & par cela même, indigne des anciens : elle eſt encore plus indigne d'eux, parce qu'elle offre une idée fauſſe ; elle ne préſente pas l'image de la mort, mais d'une ſuite éloignée de la mort.

H. Herder attribue la manière dont les modernes ſont convenus de repréſenter la mort, à ces peuples ſeptentrionaux qui détruiſirent l'empire Romain, & adoptèrent la nouvelle religion de Rome. Ces barbares, nés ſous un climat dont la rudeſſe les rendoit incapables de toute idée gracieuſe, préférèrent le hideux & le terrible à la grace & à la beauté. Ne pourroit-on pas accuſer de même notre origine boréale de bien d'autres changemens que nous avons apportés à l'art des anciens, & que ſais-je ? de quelque-uns peut-être dont nous nous applaudiſſons ?

NEPTUNE. Il n'exiſte à Rome qu'une ſtatue antique de ce Dieu. Elle ſe trouve à la Villa-Medicis, & ſeroit peu différente de celles de Jupiter, ſi Neptune n'avoit pas la barbe crépue, & les cheveux jetés d'une manière toute différente au-deſſus du front.

PALLAS. Sa chevelure, dit Winckelmann, eſt nouée fort bas derrière la tête. Son maintien eſt grave : elle a les yeux moins ouverts que Junon ; elle les tient baiſſés & la tête inclinée, comme ſi elle étoit enſevelie dans une profonde méditation. Cette expreſſion de pudeur eſt convenable à une divinité qui, toujours exempte de foibleſſe, n'a jamais été vaincue par l'amour. Elle n'a jamais la gorge découverte : la nudité de la mammelle droite eſt un attribut de Diane, & de cette divinité ſeule.

On ſent que le caractère de réflexion & de pudeur donné ici à Pallas, ne ſauroit lui convenir dans toutes les circonſtances où l'on peut la repréſenter. Doit-elle avoir, par exemple, les yeux baiſſés, la tête inclinée, dans le premier livre de l'Iliade ? Auſſi notre antiquaire convient-il lui-même que, ſur une médaille Grecque en argent de Vélia, ville de Laconie, elle a de grands yeux élevés, & qu'elle porte ſes regards en avant : des aîles garniſſent les deux côtés de ſon caſque ; ſes cheveux deſcendent par étages en longues boucles par-deſſus la bandelette qui les noue. En général, on donne à Pallas des cheveux plus longs qu'aux autres déeſſes.

PAN. Winckelmann ſe flatte d'avoir découvert la véritable conformation de la tête de ce Dieu, ſur une médaille du Roi Antigone : elle eſt couronnée de lierre ; la phyſionomie annonce de la gravité ; la barbe fournie reſſemble dans ſon jet aux poils de chèvres. Une autre tête, à peu près auſſi peu connue, de de la même divinité, eſt au capitole ; des oreilles pointues la caractériſent ; la barbe eſt moins

hériſſée que celle de la médaille, & reſſemble à celle de quelques philoſophes. On remarque un air de réflexion dans les yeux enfoncés qu'on peut comparer à ceux de la tête d'Homère. Ce morceau eſt d'une grande exécution.

Ajoutons que ce Dieu doit avoir quelques traits de la nature ſauvage; mais qu'il doit avoir le plus grand caractère, puiſqu'il eſt cette nature elle-même. « Il eſt, dit le faux Orphée, » le ciel, la mer, la terre & le feu : toutes » les parties de la nature ſont les membres » du Dieu Pan. »

La médaille arcadienne du dieu Pan, où il eſt repréſenté aſſis ſur le mont Olympe, l'offre ſous les traits d'un beau jeune homme ſans barbe. Ses cheveux ſéparés au milieu du front ſont jetés des deux côtés avec beaucoup de grace : ſa tête eſt noble, ſa taille ne manque point de ſvelteſſe; tous ſes membres ſont de forme humaine & d'une belle proportion. Rien en lui n'indique un dieu ruſtique que le bâton noueux & recourbé qu'il tient en main, & la flute à ſept tuyaux qui eſt à côté de lui; ou pluiôt le bâton indique ſa puiſſance, & la flûte à ſept tuyaux, ſymbole de l'harmonie des ſept planètes, fait connoître ſon empire ſur toute la nature.

Il ne faut pas confondre avec le Dieu Pan, le dieu Tout, les *Pans* ou *Ægipans*, divinités inférieures & champêtres. Ils ont le nez aquilain, la face large & groſſière, de longues oreilles, des cornes, des pieds de chèvres. Ces Dieux étoient le ſymbole de la nature champêtre, & l'on a voulu déſigner la faculté productive & générative de la campagna par la ſalacité du bouc dont ils partagent les formes. Les Pans furent, avec le temps, donnés pour cortège à Bacchus, comme l'avoient toujours été les ſatyres : mais il eſt vraiſemblable que ce n'a été que dans des ouvrages Romains, ou faits par des artiſtes Grecs pour des Romains. Les jeunes Pans ſe nommoient des *Panisques*.

Malgré ce que nous avons dit de la figura du dieu Pan, dans la médaille arcadienne, il faut avouer qu'Homere, ou l'auteur de l'hymne homérique adreſſée à ce Dieu, lui donne des pieds de chevre & des cornes.

On peut donner à Pan moins de grandeur, quand un ne le conſidère que comme un Dieu agreſte, fils de Pénelope, & amant des nymphes des Bois. Ce n'eſt plus alors qu'un Ægipan.

PARQUES. Elles ſont du nombre des divinités auxquelles on ſe croit obligé de donner de la laideur : ce caractère, que cependant quelques modernes ont évité, eſt autoriſé par d'anciens poëtes, mais non par les artiſtes de l'antiquité. On voit ces déeſſes aſſiſter à la mort de Méléagre : leur forma eſt virginale, leurs têtes ſont belles; elles ont des aîles au dos, elles en ont auſſi à la tête. L'une d'elles eſt toujours dans l'action d'écrire ſur un rouleau. Pauſanias nous apprend que Vénus a été nommée la plus ancienne des Parques, ce qui ne permet pas de leur donner un caractère de laideur. La manière de repréſenter Vénus, reſſembloit à celle de repréſenter la déeſſe des vengeances, la terrible *Némeſis*, puiſque ce fût en Néméſis qu'Agoracrite, élève de Phidias, changea la ſtatue qu'il avoit faite de Vénus.

PLUTON reſſemble, ainſi que Neptune, à ſon frère le maître des Dieux; mais il s'en diſtingue par le caractère de la ſévérité. On l'a pris ſouvent pour un Jupiter à qui l'on a cru devoir donner le ſurnom de terrible. C'eſt le même Dieu que Sérapis, & il eſt caractériſé par le *modius* ou boiſſeau ſur la tête; mais ce caractère n'a pas toujours été obſervé. Ses cheveux ne ſont pas arrangés comme ceux de Jupiter : pour lui donner un air plus ſombre, on le repréſente avec les cheveux rabattus ſur le front : ſur quelques têtes de Sérapis, la barba eſt ſéparée en deux.

PROSERPINE. Sa tête, ſur les médailles de Sicile & de la Grande-Grece, eſt de la plus grande beauté : ſur une médaille du cabinet de M. Pellerin, elle eſt couronnée de longues feuilles qui ſont probablement des feuilles de bled : mais des antiquaires les ont priſes pour des feuilles de jonc, & en conſéquence de cette erreur, ils ont regardé la tête de Proſerpine comme une tête de la nymphe Aréthuſe.

SAISONS, ou les HEURES, ſuivant la dénomination des Grecs; car c'étoit par le nom d'Heures qu'ils déſignoient les parties de l'année, & non celles du jour. Ils appeloient auſſi heures des portions de temps non périodiques & déterminées; mais ce mot, en ce dernier ſens, eſt étranger aux objets de l'art.

Les Heures ou Saiſons ſont compagnes des Graces; elles en ont la beauté, & quelquefois la nudité. On avoit coutume de les repréſenter danſantes : elles furent d'abord au nombre de deux, parce que les Grecs ne reconnoiſſoient alors que deux ſaiſons; ils en diſtinguèrent enſuite trois. Leur vêtement eſt ordinairement court, comme celui des danſeuſes, & ne deſcend que juſqu'aux genoux : leurs têtes ſont couronnées de feuilles de palmier. C'eſt ainſi qu'on les voit ſur une baſe triangulaire du Palais Albani. Enfin les Saiſons furent portées au nombre de quatre, & on les voit en ce nombre ſur une urne de la même vigne : elles y ſont repréſentées de dif-

Digitized by Google

férens âges, & couvertes de longues draperies : elles n'ont pas la couronne de palmier. L'Heure du printemps a la taille & les traits naïfs du jeune âge ; ſes trois ſœurs augmentent d'âge progreſſivement. Sur le bas-relief de la Villa-Borgheſe, les Heures danſent avec les Graces. Ces quatre derniers articles ſont entièrement extraits de Winckelmann.

Satyres. Sous ne croyons pas devoir leur donner le nom de faunes, parce que l'art antique appartient ſur tout aux Grecs, & que le nom de faunes appartient uniquement à la langue latine. C'eſt faire dans le langage, une ſorte de faute de coſtume, que de donner ſans néceſſité des noms latins à des idees & des productions Grecques.

Les meilleurs ſtatues de Satyres offrent ces dieux inférieurs ſous l'image d'une belle jeuneſſe bien proportionnée, mais diſtinguée de celle des héros par un profil moins noble, par un nez camus, par un air de ſimplicité & d'innocence, jointe à une ſorte de grace commune. On leur donnoit ordinairement des cheveux hériſſés & un peu crêpus à la pointe, pour imiter les poils de chêvres. On trouve à Rome, continue Winckelmann, plus de trente ſtatues de jeunes Satyres qui ſe reſſemblent par la forme & l'attitude. Il conjecture avec beaucoup de vraiſemblance que ces nombreuſes imitations avoient pour original le fameux Satyre de Praxitele : qui étoit, avec ſon amour, celui de ſes ouvrages que ce ſtatuaire aimoit le plus. On ſait par les reſtes de l'antiquité qui ſont parvenus juſqu'à nous, que les artiſtes, plus modeſtes alors qu'ils ne le ſont généralement aujourd'hui, ſe diſputoient à l'envi la gloire de multiplier les chefs-d'œuvres des grands maîtres. Si l'on ne veut pas croire à cette modeſtie des artiſtes, on pourra ſuppoſer qu'un grand nombre d'amateurs, & peut-être de villes, cherchoient à ſe procurer, & payoient chérement, les copies ou les imitations de ces chefs-d'œuvres,

Ceux qui ont établi que la nature des Satyres devoit avoir de la peſanteur, ne ſe ſont pas rappellé le Faune nourricier de Bacchus, qui tient ce jeune dieu dans ſes bras. Cette figure eſt bien plutôt ſvelte qu'epaiſſe & peſante. L'original eſt à la Villa-Borgheſe ; mais elle eſt bien connue en France par des copies ou des plâtres moulés, & elle eſt d'une fort belle étude. La beauté de ſes jambes eſt célebre. Si elles ne ſont pas idéales, la nature au moins n'en offre pas de plus belles, par rapport au caractère général de la figure. Le beau Satyre durmant au palais Barberini n'eſt point une figure idéale ; mais une parfaite image de la nature naïve & abandonnée à elle-même.

On ne trouve non plus rien de lourd, dit Mengs, dans le Faune de Florence qui joue des crotales, ſi ce n'eſt la tête & les bras qui ſont modernes. Nous avons à Rome, ajoute le même artiſte, quantité de Faunes de la forme la plus élégante, qui pour cela ne ſont pas des Apollino, mais qu'on pourroit comparer aux plus beaux Bacchus, excepté pour la phyſionomie & l'attitude.

Deux tableaux du cabinet d'Herculanum repréſentent, l'un un jeune Satyre qui renverſe amoureuſement une jeune Bacchante, l'autre un Satyre vieux & barbu qui tâche d'embraſſer une Nymphe ou plutôt une belle hermaphrodite.* Ils ont entiérement la forme humaine & n'en différent que par une petite queue. Le premier eſt d'une nature un peu peſante ; l'autre auſſi léger que le permet ſon âge, paroît avoir été ſvelte dans ſa jeuneſſe.

Dans un autre tableau d'Herculanum, on voit l'Amour luttant avec un enfant qui a des cornes, des cuiſſes, des jambes & des pieds de chêvre. C'eſt un panliſque, c'eſt à dire un jeune Pan ou Ægipan. Par cette réunion de la nature humaine & animale, les anciens ont peut-être voulu figurer l'univerſalité du dieu Pan. Mais les Grecs n'ont jamais diſtingué les Satyres des hommes que par les oreilles pointues, la petite queue & le nez camus Xénophon nous apprend que Socrate, qui étoit camus, reſſembloit à un Satyre. Le nez aquilin deſigne un Ægipan.

Quelques ſculpteurs antiques ont donné aux Satyres une phyſionomie riante avec des poireaux pendans ſous les mâchoires comme aux chêvres : on voit une belle tête de ce genre à la Villa- Albani.

Silene. Le Silene, père nourricier de Bacchus, & en général les vieux ſatyres, que l'on nomme Silenes, n'ont pas, dans les compoſitions ſerieuſes, l'expreſſion de la gaité. Ce ſont de beaux corps dans toute la maturité de l'âge : tel eſt celui dont nous venons de parler à l'article précédent, & que nous avons appellé Faune, pour nous conformer à la dénomination qu'on lui donne ordinairement en France. Dans quelques figures, dit Winckelmann, la phyſionomie de Silene, annonce un air de gaité ; il porte une barbe friſée : dans d'autres, l'inſtituteur de Bacchus patoit ſous la forme d'un philoſophe ; ſa barbe vénérable lui deſcend en ſerpentant juſques ſur la poitrine. C'eſt ainſi qu'il eſt repréſenté ſur des bas reliefs qui ont été ſouvent repétés, & que l'on connoît ſous la fauſſe dénomina-

(*) Les anciens donnoient ſouvent des Hermaphrodites ou Androgynes pour compagnes aux Satyres.

tion de banquet de Trimalcion. Dans des compoſitions gaies & bacchiques, on voit ſur pluſieurs bas-reliefs le vieux Silene avec un corps d'une groſſeur démeſurée & chancellant ſur un âne qui lui ſert de monture. Dans le tableau d'Herculanum qui repréſente la lutte de l'Amour & d'un jeune Ægipan, il eſt d'une propotion peſante. On nommoit Silenes les Satyres avancés en âge.

Tritons. On voit à la Villa-Albani deux têtes colloſſales de ces dieux marins inférieurs. Elles ſont caractériſées par des eſpèces de nageoires qui forment les ſourcils & par d'autres nageoires ſemblables qui paſſent au deſſous du nez, ſur les joues & ſur le menton, & tiennent la place de la barbe. On les voit ainſi repréſentés ſur pluſieors urnes funéraires. L'expreſſion que leur ont prêtée les artiſtes ſemble indiquer le calme de la mer. Les épithetes qui ont été quelquefois données à ces dieux par les poëtes, n'ont pas ſervi de modèles aux ſculpteurs.

Venus, déeſſe de la beauté dont elle eſt le premier modèle. Ordinairement elle eſt nue, ainſi qoe les grâces & quelquefois les heures ou ſaiſons.

Vénus a toujours les yeux petits & la paupière inférieure tirée en haut, différente en cela de Junon dont la coupe de l'œil eſt grande & arroodie. Quels que ſoient les attributs de Vénus, elle a toujours des regards teodres & languiſſans, & des yeux pleins de douceur: mais les anciens ne lui ont jamais donné ces regards laſcifs qui ne lui ont été prêtés que par quelques modernes. Elle peut être conſidérée comme la déeſſe de la volupté, & non comme celle de l'impudence.

Vénus plus généralement nue, étoit quelquefois drapée. Telle l'a repréſenté Praxitele; Winckelmann conjecture que la Vénus drapée, belle ſtatue qui a paſſé d'Italie eo Angleterre, eo eſt une copie. Ce que nous avoos dit en parlant du ſatyre ouvrage du même ſtatuaire, & de ſes nombreuſes imitations, peut donner aſſez de fondement à cette conjecture, ſi d'ailleurs elle eſt ſoutenue par la beauté & le ſtyle de l'ouvrage.

Sur quelqoes bas-reliefs antiques qui repréſentent l'enlévement de Proſerpine, on voit auſſi Vénus drapée & la tête ceinte d'un diadême.

Quand cette déeſſe eſt entièrement drapée, elle a deux ceintures; l'une, comme les femmes la portoient, au deſſous du ſein; & l'autre au deſſus des hanches: Winckelmaoo prétend que cette ſeconde ceinture étoit le ceſte, eſpèce de talliſman, qui contenoit tous les moyens de ſéduire & de plaire. M. Heyne n'admet pas cette conjecture.

Winckelmann refuſe de reconnoître pour Vénus, une figure à qui l'on a donné ce nom, & qui ſe trouve dans un tableau antique du palais Barberini. Elle a des mammelons apparens, & c'eſt ce qui bleſſe le ſavant antiquaire, parce que Vénus eſt ordinairemen caractériſée par un ſein virginal. Mais le peintre antique a peut-être voulu figurer vénus nourricière, *Alma Vénus*, ſymbole de la nature. Parceque nous connoiſſons quelqoes idées des anciens artiſtes, nous n'avons pas le droit de prononcer que nous les connoiſſons toutes, & que jamais aucun d'eux ne s'eſt cru permis d'abandonner les idées les plus générales. Winckelmann avoit un penchant à généraliſer qui lui a procuré des conjectures très ingénieuſes, & qui a dû quelquefois l'égarer.

Les Vénus que l'on appelle de Médicis, par leur conformité avec celle qui porte ce nom par excellence, ſont en très grand nombre: on les trouve ſur des médailles antiques & peut-être en reſte t-il aujourd'hui plus de cent ſtatues de différentes proportions. On n'eſt pas cependant obligé de croire que toutes ayent eu originairement cette poſition. l'adreſſo ou plutôt la fraude des ſculpteurs Italiens modernes eſt aſſez connue. On ſait que d'un morceau de ſtatue antique, ils ſavent faire une ſtatue entière qu'ils vendent chérement comme un chef-d'œuvre de l'antiquité, quoique ce ne ſoit qu'une production moderne ſouvent très-médiocre. Quelques parties de ſtatues de femmes, trouvées dans des décombres, ont donc pu ſervir à faire un grand nombre de ces Vénus.

Mais on n'en peut pas dire autant des médailles; & d'ailleurs il faudra toujours convenir qu'il nous reſte de l'antiquité beaucoup de Vénus dans l'attitude de celle de Médicis: d'où il faut conclure que cette Vénus fut, plus que toutes les autres, révérée des anciens, ſoit que cette vénération ait été religieuſe, ſoit qu'elle ait eu pour objet la beauté de l'art qui brilloit dans le premier modèle, d'où il a réſulté tant de copies.

C'eſt cette Vénos qu'Ovide avoit ſous les yeux, ou du moins dans la penſée, lorſqu'il dit: » quand elle ſe montre ſana voile, elle retire » à demi en arrière ſes charmes inférieura & » les cache de ſa maio gauche ».

Ipſa Venus pubem, quoties velamina ponit,
Protegitur, læva ſemireducta manu.

Une médaille des Cnidiens, des pierres précieuſes gravées à Cnide ſemblent prouver, ou dumoios rendre très probable, que le modèle de cette Vénus ſi eſtimée des anciens, ſi ſouvent répétée par leurs artiſtes, fut la fameuſe Vénus de Cnide, ouvrage de Praxitele. En effet, la vénus que les Coidiens affectérent de multiplier ſur leurs médailles & ſur les pierres gra-

Digitized by Google

vées, dut être celle qu'ils révéroient dans leur temple, celle qui recevoit leurs premiers hommages.

Il eſt vrai que la Vénus Cnidienne des médailles & des pierres gravées n'eſt pas exactement celle de Médicis: elle lui reſſemble par la partie inférieure; mais la partie ſupérieure eſt différente.

Mais il faut reconnoître que cette partie ſupérieure n'a pu être, dans la ſtatue, telle qu'on la voit ſur les pierres gravées & ſur les médailles. Quoiqu'on ne puiſſe pénétrer la raiſon de ce changement, il eſt certain que Praxitele n'a pu compoſer ainſi le haut de ſa ſtatue. Un bras étendu, tenant une draperie légére au-deſſus d'une caſſolette, auroit produit dans la ſculpture de ronde-boſſe une maigreur & un défaut de ſolidité que le grand artiſte auroit été loin de ſe permettre. Or puiſque les pierres gravées & les médailles ne nous donnent pas une repréſentation fidéle de la partie ſupérieure de ce chef-d'œuvre ſi célèbre dans l'antiquité, nous pouvons croire que cette repréſentation nous a été à peu-près conſervée dans la ſtatue qu'on nomme de Médicis & dans celles qui ont la même attitude.

La Vénus de Médicis eſt-elle de la main de Praxitele, ou ſeulement une copie; l'art a-t-il fait des progrès depuis Praxitele juſqu'au temps où vivoit le copiſte, & la copie eſt-elle plus belle que n'étoit l'original; l'art au contraire avoit-il dégénéré, & la Vénus de Médicis, malgré toutes ſes beautés, ne nous donne-t-elle qu'une foible idée de la perfection que Praxitele avoit imprimé à ſa ſtatue de Cnide? Toutes queſtions qu'il ſeroit téméraire de vouloir réſoudre. La Vénus de Médicis eſt un des plus beaux ouvrages qui nous reſtent des anciens: y eût-il un temps où ils produiſirent des ouvrages encore plus parfaits, c'eſt ce que nous ne pouvons ſavoir. Mais ce dont il faut être averti, c'eſt que toutes les parties de cette figure ne ſont pas antiques: le bras droit a été reſtauré depuis l'épaule, & le bras gauche depuis le coude; les jambes ont été briſées, & ſont compoſées aujourd'hui de parties antiques & modernes.

Il nous reſte à parcourir d'après M. Heyne, différentes manières dont les anciens ont repréſenté Vénus. Ceux qui déſireront de plus grands détails pourront lire ſon mémoire dans le *Recueil de pièces intéreſſantes concernant les antiquités, les arts &c.* On peut auſſi conſulter le ſavant mémoire de M. Larcher, & celui de M. l'Abbé de la Chau.

Vénus anadyomene ou ſortant des eaux, tableau d'Apelles. Elle eſſuyoit ſes cheveux de ſes deux mains. Ce n'étoit qu'une figure à mi-corps. Il ſe peut, comme le conjecture M. Heyne, qu'un bas-relief de Rome, qui ſe trouve dans l'*admiranda*, ſoit, pour la figure de Vénus ſeulement, une copie du tableau d'Apelles, faite par un ſculpteur ſans talent. La déeſſe eſt aſſiſe ſur une coquille portée par deux tritons; un amour lui préſente un miroir.

Sur une médaille de la colonie de Corinthe, frappée en l'honneur d'Agrippine, la déeſſe s'eſſuie les cheveux d'une ſeule main.

C'eſt une Vénus ſortant du bain, & non une Vénus anadyomene, que celle qui ſe voit tantôt à demi drappée, tantôt entiérement couverte, eſſuyant ſes cheveux d'une ſeule main, & tenant quelque fois un miroir.

Il faut diſtinguer pluſieurs ſortes de *Vénus victorieuſes*.

1°. On entend quelquefois par *Vénus Victrix*, cette déeſſe victorieuſe de Junon & de Pallas qui lui diſputérent le prix de la beauté. Vénus obtint la préférence: elle tient la pomme que lui donna Pâris.

2°. D'autres fois, on entend par *Vénus victrix* cette déeſſe victorieuſe de Mars. Elle a déſarmé le dieu de la guerre, & s'eſt elle-même revêtue de ſes armes; on la voit alors coëffée du caſque, tenant en main la lance, & portant quelquefois le bouclier.

3°. *Vénus victrix* indique encore cette déeſſe procurant la victoire aux Céſars, & devenue victorieuſe par leurs mains. Elle eſt debout entre des enſeignes légionaires. Elle porte le pied ſur la proue d'une galère, & tient une victoire et une branche de palmier ou d'olivier.

4° Enfin quand Vénus eſt conſidérée comme ayant mis fin à la guerre civile, en donnant la victoire à Jules-Céſar, elle tient un caducée.

M. Heyne croit que le ſurnom de *victrix* n'a été donné à Vénus que par les Rumains: ce qui n'empêche pas que les Grecs n'aient eu des Vénus armées. Les plus anciens monumens la repréſentent avec le caſque & le bouclier. C'eſt cette Vénus qui recevoit le culte des Spartiates.

Winckelmann parle d'une Vénus qu'il appelle victorieuſe & dont on voit une ſtatue antique à Caſerte, dans le palais des Rois de Naples. Elle porte un diadême, & ſon pied gauche eſt poſé ſur un caſque. Si ce monument eſt romain, ou fait par des Grecs pour les Romains, ce pourroit être une *Vénus génitrix*.

Jules-Céſar qui avoit l'orgueil de faire remonter ſon origine aux amours de Vénus & d'Anchiſe, regardoit cette déeſſe comme ſa mère, & lui dédia un temple ſous le nom de *Vénus génitrix*. On voit la déeſſe, ſous cette dénomination, armée de la lance & du bouclier.

Digitized by Google

Les médailles de Céſar repréſentent ordinairement *Vénus génitrix* vêtue d'une draperie trainante ou relevée, le ſein gauche découvert & un diadême ſur la tête. Quelquefois elle tient une lance d'une main & de l'autre une victoire. Cette variation dans les attributs permet de rapporter à la déeſſe mère de Céſar la ſtatue dont parle Winckelmann.

La dénomination de Vénus Uranie ou céleſte eſt très ancienne : on la diſoit fille de Jupiter & d'Harmonie. Elle indiqua d'abord la force productive de la nature, ou la nature elle-même. Le temple de cette déeſſe à Athenes étoit un des plus anciens de cette ville. A Cythere ſa ſtatue étoit armée. Les plus anciens monumens de cette déeſſe connus de M. Heyne, ſont les médailles de Julie Sœmie, mère d'Héliogabale. Elle y eſt repréſentée drapée & armée de la lance : elle tient de la main droite un globe, quelquefois avec une étoile ou le ſoleil. Auprès d'elle eſt l'amour.

Winckelmann reconnoît pour des Venus-Uranies, des ſtatues de femmes ceintes du diadême, & il ne les diſtingue de Junon que par la forme des yeux plus alongés & moins ouverts.

Les anciens ont connu une Vénus Callipyge, que les François déſignent par le nom trivial de Venus aux belles feſſes; ce qui eſt une traduction fidèlle, mais groſſière, du mot Grec. Deux filles de Syracuſe, toutes deux ſœurs, ayant obtenu un riche établiſſement par le même genre de beauté qui a fait donner ce ſurnom à la déeſſe, lui érigèrent un temple. On connoit en France, par un aſſez grand nombre de moules & de copies, la Vénus Callipyge du Palais Farneſe. C'eſt tout au plus une antique du ſecond rang. La figure eſt ronde & peſante, le linge de la draperie manque de légèreté, & les plis en ſont ſecs & parallèles. La tête eſt moderne. (*Article de M.* Levesque.)

N N

NAIF, (adj.) ce mot ſignifie ce qu'on apporte avec ſoi en naiſſant, ce qui n'eſt point acquis, ce qui ne doit rien à l'art : il vient du latin *nativus*, d'où s'eſt formé l'Italien *nativo*. Il ſemble qu'il devroit être ſynonyme de naturel; & il eſt bien vrai que le *naif* eſt toujours naturel, mais ce qui eſt naturel n'eſt pas toujours *naif*. La majeſté, la fierté, la nobleſſe peuvent être naturelles; la grace, la douceur peuvent être *naïves*. Le *naif* n'appartient qu'aux qualités qui s'aſſocient avec l'ingénuité, la ſimplicité, la candeur, peut-être même avec une ſorte de foibleſſe phyſique : auſſi l'aime-t-on dans les femmes même faites; & il ſembleroit ridicule dans un homme fait. C'eſt peut-être encore qu'il doit ſon plus grand charme aux graces ingénues, & la nature refuſe ces graces à l'homme, dès le moment où elle lui accorde la force. Ces graces & la *naïveté* doivent donc être unies à une certaine foibleſſe : la *naïveté*, aimable dans l'enfance & dans la jeuneſſe, ſeroit déplacée dans l'âge avancé, parce que la ſimplicité native a dû être détruite par l'expérience d'une longue vie : elle continue long-temps de plaire dans les femmes, parce que leur vie retirée, ſimple, exempte d'affaires, les laiſſe long-temps ſans expérience.

Dans les arts, comme dans les lettres, il eſt plus aiſé d'être grand, noble, élevé, fin, délicat, que d'être *naïf*; & cependant la *naïveté* eſt le comble du talent, lorſqu'il s'agit de traiter les expreſſions douces qui conviennent à la beauté accompagnée de la jeuneſſe. Dans les jeunes perſonnes, la crainte, la tendreſſe, la grace, la douleur ſont d'autant plus touchantes, qu'elles ſont plus *naïves*. Des mouvemens faciles ſont toujours naturels; mais pour qu'ils ſoient *naïfs*, ils doivent être imprimés par la candeur. Les enfans du Dominiquin ſont *naïfs*; ſes femmes le ſont quelquefois. Le Sueur a très-bien exprimé la *naïveté* dans le jeune âge. Dans ſes tableaux faits pour le cloître des Chartreux, un jeune novice, les yeux baiſſés, plaît par une modeſtie *naïve*. Il ſe fait aimer, & fait chérir la mémoire de l'artiſte qui l'a peint : on ſent que le modèle de cette figure n'a pu ſe trouver que dans une ame douce.

Il eſt aiſé de relever le prix de la *naïveté*: le ſeul conſeil qu'on puiſſe donner aux artiſtes, pour les conduire à l'exprimer, c'eſt d'en bien obſerver les mouvemens dans la nature; mais ils échappent aiſément par leur extrême ſimplicité : ſi l'on ne rend pas la *naïveté* avec la plus grande préciſion, ce n'eſt plus elle; ce n'eſt que la mine ridicule qui a la ſotte prétention de l'imiter. (*Article de M.* LEVESQUE.)

NATURE. (ſubſt. fem.) Ce mot dans le langage de l'art a pluſieurs ſignifications. Il ſe prend quelquefois pour le modèle vivant : peindre, deſſiner d'après *nature*, c'eſt deſſiner ou peindre d'après un modèle. On dit d'un artiſte qui a pris un modèle, qu'il a pris la *nature*.

Nature s'oppoſe à copie. On peut demander ſi une tête eſt une copie, ou ſi elle eſt faite d'après *nature*.

Nature s'oppoſe encore à ce qu'on appelle pratique, c'eſt-à-dire à ce qu'on fait ſans modèle & ſeulement par habitude. On ſent que telle figure, telle draperie eſt faite d'après *nature*, & telle autre de pratique.

Mais ſur-tout on appelle *nature* les qualités extérieures & viſibles de tout ce qui exiſte. Ce ſont ces qualités que l'art prend pour objet de ſes imitations.

Dans la première enfance de l'art, ceux qui le cultivoient n'étoient pas même capables de voir la *nature*. Ils ne ſe doutoient pas qu'il fût néceſſaire de l'étudier, & ſans ſe la mettre ſous les yeux, ils la repréſentoient de mémoire telle qu'elle leur ſembloit s'être offerte à leurs ſens groſſiers. C'eſt ainſi que les perſonnes qui n'ont aucune étude du deſſin, & qui n'ont jamais conſidéré avec quelqu'attention les ouvrages de l'art, forment des traits roides, ſans mouvement, ſans proportion, qu'ils croyent reſſembler à des figures d'hommes ou d'animaux. Tels furent les premiers eſſais des peintres. Ceux des ſculpteurs reſſembloient à des figures d'hommes à peu près comme l'inſtrument dont nos paveurs ſe ſervent pour enfoncer les pavés, & qu'ils nomment demoiſelle, reſſemble à une figure de femme.

Quand l'art fut plus avancé, quand on eut reconnu que pour rendre la *nature*, il falloit en faire une étude, on crut qu'il ſuffiſoit de la ſaiſir telle qu'elle s'offre le plus communément. Le premier modèle qui ſe préſenta,

fut regardé comme un beau modèle ; tout ce qu'on pût faire de mieux, fut de rejetter la *nature* difforme ; mais on étoit encore loin de diſtinguer la belle *nature* de la *nature* commune : cette ſeconde époque de l'art fut très-longue, & même, pour la plupart des peuples, elle ne fut point remplacée par une époque plus brillante.

Les arts, cultivés long-temps avec de foibles progrès dans l'Orient & en Egypte, paſserent enfin chez un peuple ſenſible, né pour connoître le beau, pour l'aimer, pour le chercher en tout : c'étoit les Grecs. Ils les cultivèrent d'abord d'une manière barbare ; car tels doivent toujours être les premiers pas : ils les portèrent enſuite à un degré qu'il ne fut jamais permis aux Egyptiens de franchir : bientôt ils ſurpaſsèrent des maîtres trop peu dignes de les avoir long-temps pour diſciples, & devinrent enfin les maîtres de tous les ſiècles qui devoient ſuivre, de tous les peuples qui devoient ſe policer. Nous pouvons du moins juſqu'à préſent tenir ce langage, puiſque nous ſommes encore leurs humbles élèves dans les parties capitales des arts ; celles qui tiennent à la beauté des formes, & à la grandeur de l'expreſſion.

Ils connurent ce que n'avoient pas ſu découvrir les Egyptiens, que la *nature* a du mouvement & de l'expreſſion, & ne tardèrent pas à ſentir qu'elle a la beauté, que cette beauté eſt ſon vrai caractère, & qu'elle ceſſe d'être elle-même toutes les fois qu'elle s'en écarte. Dès lors imiter la *nature*, ou exprimer la beauté, devint pour eux la même choſe. Peut-être renfermèrent-ils l'idée de la beauté dans la figure humaine, & négligèrent-ils de la chercher dans les autres phenomènes de l'exiſtence : mais au moins, dans la repréſentation de l'homme, ils combinèrent tout pour parvenir au beau. « Tout chez eux, dit M. Hagedorn, juſqu'à » l'expreſſion du corps en agitation & de la » nature ſouffrante, eſt éloigné de toute con- » torſion & de toute attitude capable de bleſſer » la bienſéance ; défauts qui ſont devenus do- » minans par la ſuite des temps. »

» L'antique nous fait voir, continue cet amateur délicat & ſenſible, que pour choiſir des » beautés de détail, il falloit que l'œil de » l'artiſte fût exercé, & que pour lier ces » beautés, il étoit eſſentiel que ſon jugement » eût conçu des idées abſtraites d'une ſorte de » beauté qu'il ne trouvoit pas réunie dans les » objets individuels. S'il s'agiſſoit de donner » un air plus noble à un corps d'ailleurs très- » beau, ou d'embellir quelques-unes de ſes » parties, défectueuſes relativement au tout » enſemble, l'art ſuppléoit aux négligences de » la *nature*. En combinant l'expreſſion de l'ame » la plus élevée avec le corps le mieux con- » formé, l'artiſte atteignoit à cette beauté ſu- » blime dont l'otiginal s'étoit préſenté à ſa pen- » ſée. »

C'eſt donc la *nature* qui eſt la première maîtreſſe de l'artiſte pour les formes, les proportions, l'expreſſion : mais après avoir pris, en diſciple docile, les leçons qu'elle lui donne, il doit concevoir l'orgueilleux projet de la ſurpaſſer ; non qu'il lui ſuit accordé de créer quelque beauté dont elle ne lui ait pas offert le modèle ; mais parce qu'il peut réunir des beautés qu'elle ne lui offriroit jamais aſſemblées en un même modèle.

Elle eſt auſſi le premier guide du peintre pour le clair-obſcur & le coloris ; mais dans ces parties encore, il ſe trouve des beautés diſperſées que l'artiſte peut réunir : il y entre beaucoup de choix, beaucoup d'idéal, ajoutons même beaucoup de convention.

Le malheur de l'artiſte eſt d'avoir des juges qui ne connoiſſent pas les beautés qu'il leur ſoumet : elles leur plairont cependant, non par un jugement motivé, mais par ſentiment. Le vulgaire voit la *nature* & ne ſait pas la voir ; l'œil ſeul exercé de l'artiſte apperçoit ce qu'elle cache aux autres yeux. Quel homme étranger à l'art connoît la pureté de ces contours qui terminent les belles formes, & de ces milieux qu'ils renferment ; le jeu varié des lumières, des demi-teintes, des ombres & des reflets ; ces nuances multipliées, ces paſſages inſenſibles qui conduiſent du jour à la privation ; ces variétés infinies de couleurs dans ce qui paroît n'être qu'une ſeule couleur ? On peut même dire que, dans cette claſſe des connoiſſances, le peintre l'emporte beaucoup ſur le ſtatuaire, parce qu'il conſidère la *nature* comme ayant des formes & de la couleur, & que le ſtatuaire ne la contemple que relativement aux formes : mais combien celui-ci trouve dans cette partie ſeule d'obſervations qui échapperont toujours à ceux qui n'auront point partagé ſes études !

Il faut, avant que l'art ſe perfectionne, que des générations d'artiſtes ſe ſuccèdent pour s'inſtruire mutuellement ; il faut que les générations nouvelles apprennent des générations écoulées, la manière de bien voir la *nature*. A la naiſſance de l'art, comme nous l'avons remarqué, les artiſtes ne la virent que comme le vulgaire ; dans ſon enfance, ils la virent sèche, roide & monotone ; c'eſt ainſi que la voyoient les peintres gothiques. Les artiſtes parvinrent enſuite à la voir belle : mais les peintres eux-mêmes n'y voyoient guère encore que les beautés qui étoient apperçues par les ſtatuaires ; c'eſt peut-être ainſi que la virent toujours les Grecs. Enfin Titien, Rubens, &c., virent moins bien les beautés de ſes formes, & tout ce que les grands ſtatuaires ont ad-

Digitized by Google

miré en elle; mais ils découvrirent toutes les beautés que répand à ſa ſurface le jeu des lumières & des ombres, & la variété des couleurs.

Lors même que l'art eſt parvenu à ſa perfection, il reſte toujours des artiſtes qui, dans la *nature*, ne voyent guère bien que ſes formes; d'autres que les effets qu'y cauſe la lumière, d'autres que le charme des couleurs; d'autres enfin, qui, deſtinés par la nature à n'avoir jamais que les yeux du vulgaire, n'appercevront toujours que très-imparfaitement les objets même que leurs maîtres leur indiquent. (*Article de M.* LEVESQUE.)

NATUREL (adj.) Ce qui eſt conforme à la nature. On ſe ſert auſſi de ce mot ſubſtantivement: on dit qu'un ouvrage eſt fait, deſſiné, peint d'après le *naturel*, qu'il faut conſulter le *naturel*, &c.

NÉGLIGENCE, NÉGLIGENCES. (ſub. f.) J'expliquerai au mot *négliger* le ſens général que le mot *négligence*, au ſingulier, peut avoir relativement à la peinture; je vais entrer dans quelques détails ſur celui qu'il a lorſqu'on l'employe (ce qui arrive le plus ordinairement) au pluriel; car alors il a une acception ſenſiblement différente. En effet, ſi l'on dit: *il y a de la négligence dans ce Poëme*, on paroît en attaquer l'enſemble; ſi l'on dit: *il y a des négligences*, on veut faire entendre que quelques parties, ou ſimplement quelques détails n'ont pas été travaillés avec aſſez de ſoin, & cela n'attaque pas auſſi eſſentiellement l'ouvrage.

Il en eſt de même dans les ouvrages de peinture: *ce tableau eſt fait avec négligence* veut dire que l'enſemble, que toutes les parties ſont négligées. *Il y a des négligences dans ce tableau* ſignifie que quelques parties ne ſont pas aſſez étudiées ou aſſez terminées.

Ce mot, lorſqu'il n'eſt pas pris dans ſon acception la plus ſevère, a plus ſouvent rapport au ſtyle qu'aux autres parties. On dit très-fréquemment: *il y a des négligences, de grandes négligences dans le ſtyle de tel Auteur, de tel ouvrage*. Dans la peinture, c'eſt au deſſin que s'applique auſſi plus ordinairement cette même expreſſion, qui n'emporte pas une critique abſolue de l'ouvrage du peintre.

Cette relation confirme le rapprochement qu'on peut faire à quelques égards entre le deſſin dans l'art de la peinture, & le ſtyle dans l'éloquence & la poëſie. Cependant on compare auſſi quelquefois le ſtyle à la couleur; c'eſt qu'on peut s'attacher dans ce que nous nommons *ſtyle* en général, à la correction, comme dans le deſſin; & qu'on peut y conſidérer auſſi le caractere qui a un rapport, mais moins exact, avec la couleur. Si l'on regarde le ſtyle ou la maniere d'écrire relativement à la partie grammaticale, il eſt bien véritablement pour l'éloquence & la poëſie, ce qu'eſt le deſſin pour la peinture. Si l'on enviſage le ſtyle ſous le rapport des *nuances* dont ſont ſuſceptibles les differens caractères qu'un orateur ou un poëte peut lui donner, il ſe rapproche de la couleur; mais, pour ne pas inſiſter ſur ces rapprochemens, dont on fait ſi ſouvent un uſage peu éclairé, & qui d'ailleurs ne peuvent jamais être d'une juſteſſe extrême, je me contenterai de dire que les *négligences* qui bleſſent la correction du deſſin, ont pour cauſes principales, le peu d'habitude de deſſiner d'après l'antique & la nature choiſie; par conſéquent l'ignorance des règles primordiales, fondées ſur la connoiſſance de l'Oſtéologie & de la Myologie. Il eſt poſſible encore que ſa vivacité du caractère du peintre, la mobilité & l'impatience de ſon imagination occaſionnent dans ſes ouvrages des *négligences* de correction dont il s'apperçoit & que ſon caractère ne lui permet pas de corriger.

Il eſt des artiſtes qui n'exécutent point avant que d'avoir bien conçu, & d'autres qui exécutent au même inſtant qu'ils conçoivent. Ne voyons nous pas ainſi & trop ſouvent dans la ſociété, des hommes qui parlent, pour ainſi dire, avant que d'avoir penſé? Le peintre qui conçoit vivement, & dont le caractère eſt prompt & impatient, voudroit que ſa main & ſon pinceau puſſent agir avec la même rapidité que ſon imagination: on obſerve que la plume qui ne trace que des ſignes, & que la langue même qui ne produit que des ſons rapides, ne peuvent ſuivre la promptitude de la penſée; à bien plus forte raiſon, le pinceau qui doit imiter phyſiquement les objets, & qu'il faut reprendre à pluſieurs fois, pour repréſenter les moindres détails, ſe trouve-t-il d'une lenteur ſouvent déſeſpérante pour l'artiſte qu'entraîne l'impétuoſité de la penſée. S'il n'eſt pas aſſez habitué à la correction des formes, pour que l'inſtinct, pour ainſi dire, les exécute fidélement, en quelque ſorte à ſon inſçu, il ne peut manquer de pécher contre cette correction. Il eſt alors néceſſaire qu'il revienne ſur ſes pas; mais il eſt cependant des beautés attachées à cet accord de rapidité qu'on aime à remarquer entre la main qui exécute, & l'ame qui conçoit. On a regret à les ſacrifier & l'on finit ſouvent par ſe pardonner des incorrections, des *négligences*, en penſant qu'il vaut mieux être animé, ſpirituel, plein de chaleur que correct. Le juge ſeroit tenté de penſer quelquefois comme l'artiſte; mais celui qui traite des préceptes de la peinture, dont la repréſentation phyſiquement juſte des objets qu'elle imite, eſt la baſe eſſentielle, ne peut approuver les *négligences*: en effet leur abus trop facile attaqueroit le fondement de l'art, & de proche en proche, pourroit le faire dégénérer

en art de convention ; il finiroit même, avec le temps, par ne plus consister qu'en une espèce d'hiéroglyphes, puisque plusieurs écritures n'ont été originairement que des représentations absolument incorrectes des objets qu'on vouloit désigner.

Celui qui traite de l'art de la peinture, ou qui l'enseigne doit donc poser pour principe absolu que les *negligences* dans la correction du trait sont des fautes très-graves, & que les artistes ne doivent jamais se les permettre, sauf à en accorder le pardon à ceux qui savent racheter ce péché par toutes les autres perfections de l'art.

Les *négligenees* dans les effets de la lumière & du clair-obscur, pourroient être moins rigoureusement condamnées, parce que premièrement il est plus difficile de satisfaire à l'exactitude de la perspective aërienne & aux loix de l'incidence & de la réfraction des rayons lumineux, qu'aux régles des proportions plus positives, & plus aisées à démontrer ; d'ailleurs, les spectateurs d'un tableau, si l'harmonie ou l'accord est satisfaisant, ne sont pas la plupart en état de juger de son exactitude précise aux règlas du clair-obscur, au lieu que les défauts de proportion sont le plus souvent apperçus, parce qu'on s'attache principalement aux figures d'un tableau & que plus elles y font un rôle intéressant, plus on les examine ; comme dans le monde, on observe d'un œil plus critique & plus sévère, ceux que leur place, leur rang ou certaines circonstances font remarquer davantage.

Les *négligences* dans les plans, d'après les notions que je viens de donner, blessent souvent de manière à être absolument blâmées, parce que la perspective linéale étant une science plus positive, est aussi plus aisément démontrée ; que d'ailleurs pour ceux qui n'en connoîtroient pas les opérations, les objets sont, les uns par rapport aux autres, des échelles de comparaison ; ensorte qu'un homme, représenté sur les premiers plans d'un tableau, donne à juger par la seule inspection, de l'éloignement où doit être une figure qui se trouve plus petite. Il en résulte que si la figure qu'on suppose éloignée est trop grande par rapport au plan & à la grandeur de la premiere figure, ou des autres objets, on juge aisément qu'elle n'est pas en perspective, ou, comme disent les peintres, *sur son plan*. On s'en apperçoit encore assez distinctement, lorsqu'elle est trop éclairée pour l'eloignement où le peintre la suppose ; ou trop peu, s'il la représente peu éloignée.

Quant aux *négligences* dans la composition & dans l'ordonnance, à moins qu'elles ne soient des fautes marquées & choquantes, elles demandent des connoissances plus étendues dans ceux qui voyent les ouvrages de peinture ; quelquefois des finesses omises dans la disposition d'un tableau intéressant, sont des *négligences*, parce qu'on juge d'après le talent de l'artiste, qu'il a dû s'en appercevoir & qu'il n'auroit pas dû se les permettre. Ces sortes de fautes sont donc relatives le plus souvent à la nature du sujet, & au mérite des peintres ; c'est ainsi que l'on a droit d'exiger plus d'exactitude & plus de délicatesse d'un homme qu'on sait être éclairé, que d'un homme qui ne l'est pas. Dans l'un, les *négligences* sont des fautes de volonté ; dans l'autre, elles sont des fautes d'ignorance.

Le malheur des artistes qui se permettent des *négligences*, est que ce défaut a coutume d'augmenter, par la raison que le peintre même le plus correct finit, en avançant en âge, par être plus indulgent pour lui-même. Le travail de consulter sans cesse la Nature, de revenir souvent aux principes élémentaires, coûte peu dans la force de l'âge ; mais semble un devoir pénible à remplir dans l'âge plus avancé. On croit souvent d'ailleurs que la longue habitude acquise a tellement empreint les formes dans l'imagination & même dans la main, qu'on peut s'en reposer sur cette seconde nature.

Je finirai par dire que si quelques *négligences* heureuses de style peuvent produire des beautés, cet heureux effet est bien moins fréquent dans le *dessin*. Il est à cet égard, peu de la Fontaine en peinture, & c'est dans des rapprochemens de cette nature qu'on sent que les Arts ne peuvent souvent se comparer ; car le style, dans l'art d'écrire, est fondé sur des formes convenues, & le dessin l'est sur des formes immuables. Je me bornerai à cette observation, en prévenant les jeunes Artistes que les *négligences* en peinture sont non-seulement des défauts en elles-mêmes, mais des causes funestes de défauts par leurs suites ; & que les *négligences*, dans quelques parties qu'on se les permette, dégénèrent presqu'immanquablement en *négligence* générale d'un Art qui demande la plus grande vigilance & la plus grande sévérité. (*Article de M.* WATELET.)

NÉGLIGER, (V. A.)

Négliger l'Art, *négliger son talent*, c'est l'exercer moins, ou l'exercer avec moins d'application.

Négliger la nature, est pour l'Artiste une négligence qui influe immédiatement sur l'Art, sur le talent, sur la pratique du talent. Cette négligence est donc celle qui doit nuire davantage au peintre.

Du verbe actif *négliger*, on forme le verbe réflechi se *négliger*. Il offre alors une expression générale & vague, qui exprime un rallen-

Digitized by Google

tiſſement d'efforts, d'études, de travaux, de ſoin & d'attention.

Il n'eſt pas néceſſaire d'entrer dans de grands détails ſur des termes qui ne compertent que des obſervations très-générales; mais il n'eſt pas inutile d'en rappeller au moins le ſouvenir à la plupart des Artiſtes.

Dans le nombre de ceux qui ſe *négligent*, c'eſt-à-dire, qui ne font pas tout l'emploi qu'ils pourroient faire de leur intelligence, de leur temps, de leurs ſoins, les uns ſont entraînés par défaut de caractère, d'autres par défaut de ſanté; quelques-uns, parce qu'ils ont peu de lumières & trop d'amour-propre, ce qui les aveugle également, ou bien ils ſe *négligent* en travaillant trop ou trop vite par cupidité, ou trop peu & d'une manière peu ſuivie, par le goût dominant, & devenu trop général aujourd'hui, des plaiſirs & de la diſſipation.

Il eſt difficile de remédier aux deux premières cauſes, le défaut de caractère & la privation de la ſanté. L'homme qui manque de caractère perd la plus grande partie de ſa vie dans l'indéciſion de ſes idées. Ce défaut eſt commun: il tient à l'humanité, ſouvent à la complexion, ſouvent à l'éducation, & il ſemble auſſi parmi nous être un défaut national; au moins eſt-on autoriſé à croire que l'eſprit de la nation, porté aſſez généralement au changement & à la légéreté, doit être moins propre aux applications ſuivies que s'il étoit plus grave & plus fixe. Ce défaut doit encore devenir plus ſenſible avec le temps & l'âge, car l'habitude l'augmente, & lorſque les forces & les facultés diminuent, il devient inſurmontable.

Dire à un Artiſte foible de tempérament, ou dont l'eſprit a peu de reſſort: ſoyez laborieux & actif, c'eſt à peu près comme ſi l'on exigeoit d'un homme engourdi, & qui n'a point de conſiſtance, de marcher d'un pas ferme & ſans s'arrêter.

Se négliger parce qu'on ne connoît pas l'importance de ſe ſurveiller & de s'exercer continuellement à la théorie ou à la pratique d'un art dans lequel il y a ſans ceſſe à apprendre, c'eſt céder à une cauſe à peu près auſſi abſolue que celles dont j'ai parlé.

Il reſte à parler des trois autres cauſes qui entraînent un aſſez grand nombre d'Artiſtes à *ſe négliger*; ſavoir, l'opinion trop avantageuſe qu'ils ont quelquefois de leur talent, la cupidité & le goût des plaiſirs.

L'opinion trop favorable du talent dont on ſe trouve doué, eſt aſſez générale & naturelle à l'homme, parce que chacun s'occupe plus de ſoi que des autres, & que les comparaiſons qu'on fait ſont ou partiales ou incomplettes; mais il faut convenir que cette bonne opinion eſt généralement plus exaltée chez les hommes occupés des travaux auxquels l'imagination a part. L'imagination devient plus active, lorſqu'on l'exerce, & elle met de plus en plus un prix imaginaire à ſes productions: L'invention qu'elle s'attribue ſur-tout, quoiqu'au fonds elle ne puiſſe rien créer en effet, la porte à une vanité indéfinie.

Au reſte le remède le plus puiſſant qu'on puiſſe oppoſer à la trop bonne opinion qu'un Artiſte a de ſon talent, ſeroit de lui prouver que cette exagération eſt infiniment contraire au bon uſage qu'il doit faire de ſon imagination.

J'ai indiqué la cupidité, comme une autre cauſe qui entraîne les Artiſtes à ſe négliger, & l'on peut obſerver qu'en ſe livrant à l'intérêt, c'eſt par trop d'activité que l'Artiſte *ſe néglige*. La cupidité qui dégénère le plus ſouvent en avarice, eſt une ſorte de furie qui, armée d'un fouet, force les Artiſtes qu'elle pourſuit, non à travailler bien, mais à travailler beaucoup. Elle ajoute à l'ordre qu'elle leur en donne des raiſonnemens faux & captieux: « Enviſagez, » leur dit-elle, la gloire & le profit. L'une » vous promet des avantages; l'autre vous les » donne. Si vous vous attachez aux grands » principes, ſi vous cherchez à atteindre aux » beautés ſublimes; vous perdrez le temps ſi » précieux où vous pouvez tirer parti de votre » talent. Suivez donc le goût le plus général, » fût-il mauvais: les Chinois, les Magots, » les Pantins, les ſujets fantaſques ſont-ils de » mode? Qu'importe? oubliez, pendant que » cette mode dure, les grands modèles, l'anatique, la nature, & peignez tout ce qu'on « demandera, non pour être loués après vous, » mais pour être bien payez de votre vivant. »

Quelle réponſe à ces raiſonnemens? une ſeule: ſi vous préférez le métier d'Artiſan à celui d'Artiſte; faites ce que la cupidité vous ordonne. Lorſque l'eſprit mercantile ſe répand univerſellement dans une nation, & que, ſe gliſſant dans les ateliers, dans les cabinets, parmi les Artiſtes & les ſavans, il attaque la gloire nationale: cette nation peut bien devenir plus riche, mais certainement elle commence à s'avilir

Le goût des plaiſirs, moins vil que la cupidité, plus naturel ſans doute, & qui l'eſt d'autant plus, qu'il eſt excuſé par la jeuneſſe, peut au moins, il faut en convenir, s'accomoder, juſqu'à un certain degré, avec les talens regardés comme agréables. Raphaël même fut eſclave de l'amour: à trente-ſix ans il fut le premier des peintres qui avoient exiſté, & mérita d'être le modèle de ceux qui devoient naître; mais le citer n'eſt pas autoriſer les foibleſſes, qui, trop communes dans l'hiſtoire des Artiſtes, ne ſont pas auſſi bien rachetées.

Il eſt facile de ſuivre en cela les traces de Raphael; mais on ne doit trouver la même indulgence qu'on eut pour lui qu'en montrant les mêmes talens.

En déſignant celui des plaiſirs qui égare le plus ordinairement les jeunes Artiſtes, je ne diſconviendrai pas que les études & les pratiques néceſſaires à la peinture ne rendent plus difficiles, les efforts qu'il faut employer pour y réſiſter. J'irois même (ſi la morale de ceux qui traitent d'inſtructions, ne devoit pas être ſevère) juſqu'à avouer que quelquefois la chaleur d'une paſſion ſi naturelle aux hommes, & qui, chez les peintres, eſt attiſée par l'uſage habituel qu'ils font de l'imagination, peut leur donner une activité & une émulation qu'ils n'auroient pas ſans elle. Le cœur ſupplée à l'eſprit, & lui donne tout l'intérêt dont il eſt ſuſceptible. Le deſir des grands ſuccès peut être éveillé par l'amour chez les Artiſtes, comme parmi les guerriers; mais l'effet bien plus commun des déréglemens où les Artiſtes ſont plus ſujets à être entraînés que d'autres, eſt la perte de la ſanté, ſouvent une mort prématurée, ou des maux qui éteignent le talent, en éteignant les forces, & qui énervent le génie, en aviliſſant l'ame; je ne parlerai pas des autres diſſipations, bien plus condamnables, parce qu'elles ſont plus étrangères au talent; mais j'ajouterai (ſans avoir une grande eſpérance de perſuader ceux qui auroient beſoin de l'être) qu'il n'eſt aucun plaiſir, à plus forte raiſon aucune diſſipation, qui dédommage des jouiſſances que procurent l'exercice heureux des talens, & le bonheur que font goûter leurs ſuccès. (*Article de M. Watelet.*)

NERF, (ſubſt. maſ.). Quoique ce mot, dans le ſens propre, appartienne à l'anatomie & à la phyſiologie, il a été tranſporté par métaphore dans la langue des belles-lettres & des arts. On dit d'un écrivain ou d'un artiſte, qu'il a du *nerf*, que ſes ouvrages ont du *nerf*; & ce mot ſignifie alors de la force, de la fermeté, autres expreſſions métaphoriques; car pour déſigner des qualités intellectuelles, on eſt obligé d'emprunter des expreſſions à celles qui tombent ſous les ſens.

Nous n'ajouterons rien ſur le mot *nerf*. Irions nous conſeiller d'avoir du *nerf* à un artiſte formé par la nature pour ſe diſtinguer par une aimable molleſſe? Voudrons-nous qu'à notre voix le peintre des innocens plaiſirs devienne celui des combats? Les grands ſuccès ne ſont promis qu'à l'homme qui donne à ſes travaux l'empreinte de ſon caractère. Le Gulde n'auroit pas été même un artiſte médiocre, s'il s'étoit propoſé d'avoir le *nerf* de Lanfranc; & pour citer des noms encore plus illuſtres, la nature avoit preſcrit à Michel-Ange de caractériſer ſes ouvrages par l'excès même du *nerf*, & elle avoit prodigué à Raphaël le caractère de douceur qui convient aux ſubſtances celeſtes. Boileau n'a pas moins dit pour les artiſtes que pour les poëtes:

Craignez d'un vain plaiſir les trompeuſes amorces,
Et conſultez longtems votre eſprit & vos forces.

(*Article de M. Levesque.*)

NETTETÉ. (ſubſt. fem.) La *netteté*, bien plus que la vivacité d'eſprit, eſt eſſentielle aux artiſtes. Elle les conduit à la *netteté* de conception par laquelle ils voyent intellectuellement leur ſujet avec la véritable expreſſion qu'il doit avoir, & dépouillé de tout ce qui, comme étranger, ne pourroit qu'y mettre de l'embarras. Quand le ſujet eſt nettement conçu, il eſt facile de le compoſer, de l'ordonner avec *netteté*, enſorte que le ſpectateur en ſaiſira ſans peine l'enſemble & les parties:

Selon que notre idée eſt plus ou moins obſcure,
L'expreſſion la ſuit ou moins *nette*, ou plus pure:
Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement.

La *netteté* doit préſider à toute l'exécution. Les différentes figures, les différens accaſſoires doivent, il eſt vrai, le céder les uns aux autres, & quelquefois même être ſacrifiés & ſalis, comme on s'exprime dans le langage des arts; mais dans cette opération même de ſalir, il faut encore obſerver un reſte de *netteté* qui empêche le ſpectateur de tomber dans l'indéciſion ſur les objets du tableau. Les couleurs doivent être fondues; mais la *netteté* conſerve encore ici ſon empire: elle empêche les couleurs d'être tourmentées, & les teintes d'être brouillées. (*Article de M. Levesque.*)

NETTOYER. (verb. act.) *Nettoyer* des tableaux. Cet art appartient à la pratique, & l'on en traitera dans le Dictionnaire qui y ſera conſacré. Il ſuffit aux lecteurs qui ſe bornent à la théorie des arts, de trouver ici que la *nettoiemene* des tableaux ne peut être exercé ſans danger par des gens qui n'ont qu'une pratique groſſière; qu'en cruyant ôter les ſaletés d'un ouvrage, un *nettoyeur* ſans intelligence, enlève ſouvent des glacis & des teintes qui en formoient l'accord, ſi même il ne porta pas plus loin la deſtruction, & qu'enfin un amateur imprudent peut être puni de ſon mauvais choix par la perte d'un ouvrage précieux. J'ai vu à Paris un aveugle qui s'annonçoit pour *nettoyer* les tableaux; il n'y auroit eu que des aveugles qui euſſent pu lui en confier.

Digitized by Google

NEUF. (adj.). Il ſignifie *nouvellement fait*, &, dans ce ſens, nous n'avons rien à dire ſur ce mot, ſi ce n'eſt qu'il manque quelquefois à un tableau *neuf* un charme, une perfection qu'il recevra du temps. Comme un tableau, regardé d'une certaine diſtance, reçoit un fini plus parfait de l'interpoſition de l'air qui en fond toutes les teintes, de même le vernis général dont le couvrira la vétuſté, lui donnera une fonte & un accord qu'il n'a pu prendre ſur le chevalet. Mais cela ſuppoſe que l'artiſte a bien connu les ſubſtances dont il a fait uſage, & qu'il a prévu les effets que le temps produiroit ſur elles : car s'il a employé des teintes dont les unes s'éteignent & s'évaporent, tandis que les autres pouſſent au noir, le temps détruira l'accord qu'il avoit donné à ſon ouvrage.

Mais on entend ſouvent par le mot *neuf*, ce qui étonne par la nouveauté, la ſingularité de l'invention, de la penſée, de l'exécution. On peut dire, en prenant ce mot en cette acception, que l'envie de produire du *neuf* a perdu bien des gens de lettres, & bien des artiſtes. Pour ne reſſembler à aucun de ſes prédéceſſeurs, on ne reſſemble plus à la nature qu'ils ont tâché d'imiter, à la vérité qu'ils ont tâché d'atteindre, & ce qu'on produit eſt *neuf*, parce que perſonne encore n'avoit eu l'audace de rien produire de ſi bizarre. On croit ſe diſtinguer, parce qu'on a le front de mentir au jour, ce que les eſprits ſages avoient mille fois rejetté.

Il n'eſt point d'homme qui n'ait apporté en naiſſant ſon caractère particulier ; ſa maniere de penſer, de ſentir, de voir, d'exécuter, lui eſt perſonnelle, comme les traits de ſon viſage : tout bon artiſte qui ſera lui-même, & qui n'aura d'autre but que d'être vrai, ne manquera donc jamais d'offrir du *neuf* dans ſes ouvrages. Une belle figure, une expreſſion bien ſentie, une penſée qui n'aura d'autre éclat que celui de ſa ſimplicité, la vérité enfin imprimée dans tout un ouvrage, voilà ce qui ſera *neuf* au moment où il ſera créé par l'artiſte, & qui le ſera pluſieurs ſiècles après que l'artiſte ne ſera plus. Mais s'il veut être *neuf* en produiſant des conceptions extraordinaires, en tourmentant ſes figures & ſes compoſitions, en outrant ſes expreſſions, en recherchant des effets biſares, en ſe piquant d'un coloris ſingulier, on applaudira peut-être quelques temps à ſes efforts mal entendus ; mais tôt ou tard on ſe vengera de ſa charlatanerie, en le mettant même au-deſſous de la place qu'il mériteroit d'obtenir. (*Article de M.* LEVESQUE.)

NOBLE (adj.) & NOBLESSE. (ſubſt. fem.)

Le titre de noble eſt parmi nous l'effet & la ſuite d'une convention ancienne ou d'une inſtitution nouvelle.

On ſe trouve *noble* par ſon origine, ou bien par la volonté du prince. Ces conventions n'ont pu paſſer dans les Arts, qui ont adopté les mots *noble* & *nobleſſe*, & qui ne connoiſſent cependant de diſtinction que celle du mérite : le fils ou le deſcendant d'un célèbre Artiſte eſt mis dans la claſſe la plus roturière, lorſque le talent ſe trouve degradé dans ſes ouvrages. Cette juſtice exacte eſt fondée ſans doute ſur l'indépendance inaltérable de la penſée, ſur le droit ſacré de la raiſon, & ſur la déciſion libre des yeux & du ſentiment.

Que n'eſt-il poſſible de faire paſſer une partie au moins de cette juſtice dans nos ſociétés ? La claſſe des *nobles*, qui ne perdra de ſes droits que par l'extrême multiplicité à laquelle elle tend, ſeroit moins nombreuſe, mais plus reſpectée.

Pour en revenir au mot de cet article, ou plutôt au ſens qu'on lui donne dans les Arts ; quelles ſont donc les raiſons à la faveur deſquelles il y a été adopté ?

Si nous examinons ce qui caractériſe la *nobleſſe* d'un genre de peinture, ou ce qui autoriſe à appeller certains ſujets *nobles*, c'eſt que ce genre, ou ces ſujets renferment, ou imitent des actions dans leſquelles brillent les vertus ſublimes, les qualités héroïques, les ſentimens qui honorent l'humanité. L'hiſtoire eſt donc, par cette raiſon, le plus noble des genres, & les ſujets hiſtoriques qui repréſentent des traits de magnanimité, de généroſité, d'humanité diſtingués, ſont des ſujets *nobles*.

D'une autre part, comme nous nous repréſentons le plus ordinairement les héros & les grands hommes, ſous les apparences relatives à leurs vertus & à leurs qualités ; nous ſommes portés à penſer que les hommes, dont la ſtructure offre des formes diſtinguées par leur perfection, ſont deſtinés à faire des actions recommandables, & nous nommons par induction, *figures nobles* celles dont les apparences approchent de cette perfection.

Lorſqu'il s'agit de repréſenter avec un caractère de *nobleſſe* des figures de femmes ; l'idée devient plus vague, parce que la plupart des actions qui appartiennent aux héros, ne conviennent point à un ſexe généralement doux & foible. Nous ſuppléons alors au vague de l'idée par les proportions d'une taille au-deſſus de la moyenne, par un maintien grave, & enfin par le caractère de la phyſionomie que nous rendons belle d'une beauté ſérieuſe, impoſante, ſans trop d'orgueil, & dont la perfection conſiſte ſurtout dans la régularité des traits, parce que la régularité appartient à l'ordre, & que l'ordre inſpire le reſpect.

On dit dans les lettres, comme dans les Arts du deſſin, *une expreſſion noble*. On dit

d'un monument d'Architecture qu'il a de la *nobleſſe*.

Toutes ces manières de parler font entendre quelque choſe de majeſtueux, comme le ſont les formes ſimples & grandes dont nous venons de parler, & que nous ſuppoſerons principalement devoir être celles des dieux, des Héros; en effet elles ſemblent s'aſſortir parfaitement avec les ſentimens qu'inſpirent les grandes vertus.

On étend dans la peinture le titre de *noble* juſqu'à des objets purement phyſiques & matériels : ainſi dans l'architecture, on donne la *nobleſſe* à un bâtiment; cependant on dit plus généralement *un édifice qui a de la nobleſſe*, *qu'un bâtiment noble*.

Je reviens aux objets matériels que l'on appelle nobles dans la peinture. Par exemple, on dit *un payſage noble*, *un fond noble*. Il eſt facile de ſentir, d'après ce que j'ai dit, qu'alors il ſe fait dans l'eſprit un rapprochement d'idées. Un payſage *noble*, eſt un payſage dont le ſite préſente quelque choſe d'impoſant par l'étendue & par la grandeur, & la ſimplicité des plans.

On voit qu'il ſe fait, à l'aide de ces caractères, un rapprochement d'idées très-figurées, & reſſemblant au rapprochement qui nous fait appeller un payſage *riant* ou *auſtère*. Ce ſont ces mêmes liaiſons d'idées qui ont fait appeller certains fonds de tableaux des fonds *nobles*.

Le Gaſpre donnoit de la *nobleſſe* à ſes payſages. Pluſieurs peintres d'hiſtoire (& ſans ſortir de notre Ecole) de Troy, offre dans la plupart de ſes tableaux, des fonds *nobles*. On les qualifie ainſi d'après des fabriques diſtinguées & une certaine pompe, pour parler ainſi, dont il ornoit les ſcènes où il plaçoit ſes perſonnages. (*)

Mais comment parvient-on à la nobleſſe du trait, de la compoſition & du tout enſemble? C'eſt par l'inſpiration habituelle d'une certaine élévation de l'ame, dont tous les hommes & un grand nombre d'Artiſtes n'ont pas été doués par la Nature.

C'eſt par cette élévation d'ame & de caractère, qu'on exerce *noblement* ſon Art, qu'on choiſit les belles formes, les ſujets élevés, qu'on n'arrête ſes regards que ſur des objets diſtingués, où ſe trouve ce qu'on eſt convenu d'appeller de la *nobleſſe*, qu'on a de la répugnance pour tout ce qui y eſt oppoſé, c'eſt-à-dire, pour le trivial, le meſquin & le bas.

Si les diſpoſitions heureuſes dans leſquelles, comme Artiſtes, vous devez trouver la ſource des idées nobles qui doivent vous diſtinguer; ne vous ont pas été départies libéralement par la Nature; tâchez de démêler par des obſervations attentives ce que l'opinion la plus ſaine, ce que les hommes inſtruits & éclairés regardent comme *noble*, élevé & grand dans les beaux ouvrages de tout genre; vous rectifierez ainſi, autant qu'il eſt poſſible, la Nature, ou vous ſuppléerez peut-être en partie à ce qui lui manque.

Ce qui peut au reſte conſoler & encourager, c'eſt qu'on a vu quelques productions des Arts remplies de *nobleſſe*, dont les auteurs n'ont pas paſſé pour avoir l'ame parfaitement élevée. Ils l'avoient au moins vraiſemblablement dans les momens où ils compoſoient; mais il eſt plus heureux & plus ſûr de trouver en ſoi un principe d'idées nobles, ſur-tout ſi elles ne tiennent ni à l'orgueil, ni à la ſotte vanité. (*Article de M. WATELET.*)

NOCES *des anciens*. Quand on n'oſeroit pas aſſurer qu'Homère nous a peint avec la plus exacte fidélité les mœurs des Grecs au temps du ſiége de Troie, il faudroit encore le regarder comme un témoin irréprochable des mœurs de ſon temps : les uſages qui étoient alors obſervés pour les *noces* & qu'il nous a conſervés, ſont tels que nous les retrouvons encore dans des ſiècles bien poſtérieurs.

Dès-lors le conſentement du père & de la mère des deux époux étoit néceſſaire, comme on voit que ſix ſiècles plus tard, il l'étoit encore du temps de Xénophon, & comme il continuoit de l'être ſous le bas-Empire, lorſque Juſtinien en fit une loi que les nations de l'Europe moderne ont en général adoptée.

Chez la plupart des peuples de l'Orient, tant ceux qui connoiſſent le luxe & les richeſſes, que ceux qui, dans leur pauvreté native, montrent encore la ſimplicité des premiers âges, l'uſage veut que les époux achètent leurs épouſes, & le père ne livre ſa fille qu'à l'amant qui lui en offre le plus haut prix. C'eſt ce qui ſe pratiquoit du temps d'Homère, & ces dons que faiſoit l'époux, ou plutôt ce prix qu'il étoit obligé de donner pour la marchandiſe qu'il acquéroit, ſe nommoit *Edna*. C'eſt ce que faiſoient encore nos ancêtres dans les premiers ſiècles de notre monarchie; & l'on trouve même de nos jours les dernieres traces de cet uſage dans la médaille ou la pièce de monnoie que l'épouſe reçoit de ſon époux. Mais, dans le ſiècle d'Homère, ſouvent le père de l'épouſe ne gagnoit rien à ce marché, puiſque

(*) Il faut bien prendre garde de ne pas confondre les fonds nobles avec les fonds riches & ornés. Les fonds, dans un tableau d'hiſtoire, doivent être nobles, ſi le ſujet le permet ou l'exige, mais ils doivent être ſimples. S'ils ſont trop riches, trop ornés, ils jouent un trop grand rôle dans la compoſition, & tendent à diſtraire le ſpectateur de l'action principale. De Troy eſt tombé quelquefois dans ce défaut. Le Pouſſin étoit ſimple dans la nobleſſe de ſes fonds. (*Note du Rédacteur.*)

que lui-même donnoit une dot à ſa fille. Quelquefois l'amant ſe contentoit des charmes de l'objet aimé, & faiſant lui-même de riches préſens, il n'acceptoit aucune dot; quelquefois l'épouſe, comme Andromaque, apportoit en même-temps à ſon époux la beauté, la vertu & de grandes richeſſes.

Le nouvel époux conduiſoit ſolemnellement ſon épouſe à ſa maiſon, & ſouvent cette maiſon étoit nouvellement conſtruite pour la recevoir. Cet uſage familier du temps d'Homère, exiſtoit encore, au moins dans les mœurs ſimples & ruſtiques, du temps de Théocrite. » Tu me conſtruiras une chambre nuptiale, » dit l'amante de Daphnis à ce paſteur, tu me » conſtruiras une maiſon & une bergerie ».

On portoit devant l'épouſe des torches nuptiales; elles étoient allumées par la mère de l'époux. « » Je n'ai point allumé pour toi les flambeaux de l'hymen, » dit dans Euripide une mère déſolée, en déplorant la mort de ſon fils. Le nom d'hyménée retentiſſoit dans les airs, chanté par les jeunes compagnes de l'épouſe, ſoit que ce nom ſignifiât ſeulement l'habitation commune qui fait le caractère de l'union conjugale, ſoit qu'il exprimât le ſacrifice de la virginité, ſoit qu'il rappellât la mémoire d'hymenée, jeune Argien, qui avoit autrefois arraché des vierges Athéniennes aux bras de leurs raviſſeurs.

Les *noces* étoient accompagnées d'un feſtin en l'honneur des Dieux qui préſidoient au mariage. Ainſi Télémaque en arrivant à Lacédémone, trouva Ménélas célébrant, par un repas ſolemnel, le mariage de ſa fille Hermione qu'il envoyoit au fils d'Achille, & celui de ſon fils Mégapenthe, qu'il avoit eu d'une eſclave, & qu'il donnoit à la fille d'Alector. Souvent ces repas étaient égayés par des danſeurs de profeſſion, qui exerçoient leur art au ſon des inſtrumens.

Telle étoit la ſimplicité des mœurs au temps d'Homère, que les filles mêmes des rois n'avoient pas toujours des robes neuves pour la cérémonie de leur mariage; mais elles nétoyoient elle-même leurs plus beaux habits, & en donnoient à ceux qui devoient les accompagner dans ce jour ſolemnel. Nauſicaa, fille du faſtueux Alcinoüs, roi des Phéaciens, va, par le conſeil de Minerve, laver ſes robes à la mer, parce que ſes *noces* ſemblent prochaines. Cependant l'épouſe recevoit quelquefois une robe en préſent de ſon époux. Ainſi Hélène donne une robe à Télémaque, pour qu'il puiſſe un jour l'offrir à celle qui partagera ſon lit.

L'épouſe avoit une ceinture, ſymbole de la virginité, qui devoit être dénouée par l'époux ſur le lit nuptial.

Les détails que nous allons ajouter ne ſe trouvent pas dans les poëmes d'Homère, mais ſon ſilence ne prouve pas qu'ils ne remontent point juſqu'à ſon temps, & même juſqu'aux ſiècles héroïques. Comme ils conviennent à des mœurs ſimples, & qu'ils ſont généralement ſymboliques, on peut croire qu'ils appartiennent à une haute antiquité. C'eſt le caractère des temps anciens de tout peindre par des ſignes.

Ce n'étoit ni l'amant ni ſon père qui faiſoit la demande aux parens de l'épouſe. Une femme étoit chargée de cette commiſſion, & ſe nommoit *Promneſtria*: comme ſes fonctions n'avoient rien que de reſpectable, nous traduirions mal ce mot dans notre langue par celui d'*Entremetteuſe* qui ſe prend communément en mauvaiſe part. Elle jouoit le plus grand rôle dans toutes les cérémonies qui précédoient & accompagnoient le mariage, & c'étoit entre ſes mains que les deux époux prononçoient leurs ſermens.

L'épouſe, avant la célébration, faiſoit en l'honneur des déeſſes ennemies de l'union conjugale un ſacrifice qui avoit pour objet d'appaiſer leur colère; elle leur offroit des boucles de ſes cheveux pour ſignifier que déſormais livrée aux ſoins du ménage, elle ne s'occuperoit plus à parer ſa tête. C'étoit à ce ſacrifice qu'étoit deſtiné l'autel qu'on voit dans le tableau antique de la noce Aldobrandine. On y voit auſſi une patère qui devoit ſervir à répandre des libations ſur les meubles avant & après la cérémonie des *noces*.

Les jeunes filles conſervoient la parure naturelle de leurs cheveux qu'elles relevoient ſur la tête en les attachant d'une bandelette: on appelloit ce genre de coëffure *Corymbos*.

Une fille accordée à un époux ſe voiloit pour la première fois le jour où il devoit paroître devant elle. Il lui levoit le voile & payoit par un préſent la permiſſion qu'il avoit obtenue de la voir. Après la célébration des *noces* & l'accompliſſement de ſon bonheur, il lui faiſoit un autre préſent qui étoit regardé comme le prix de ſa virginité.

Lorſque, pour la première fois, il conduiſoit ſon épouſe au lit nuptial, un de ſes amis gardoit la porte en dehors. On le nommoit *Thyróros*, gardien de la porte. Sa fonction étoit de réſiſter aux femmes qui accouroient aux cris de l'épouſe, & feignoient de vouloir forcer la porte pour aller défendre la virginité. Seul contre cette foule aſſemblée, il étoit toujours vainqueur de ce grand nombre d'ennemies qui ne vouloient pas remporter la victoire.

L'épouſe étoit ordinairement menée ſur un char à la maiſon de l'époux: quelquefois cependant elle s'y rendoit à pied, mais toujours accompagnée d'un nombreux cortège. Elle étoit

conduite par une femme qu'on nommoit *Nympheutria*; & l'époux par un homme qu'on appelloit *Paranymphios*.

Nous avons cru que la sécheresse de ces détails pourroit n'être pas inutile aux artistes: mais nous allons les consoler de cette aridité, en transcrivant l'élégante description d'un mariage célébré suivant les loix d'Athènes. Cet agréable tableau est tiré du voyage du jeune Anacharsis, ouvrage dont nous emprunterons plusiers fois des richesses.

» Les habitans de Délos avoient prévenu le » lever de l'aurore; ils s'étoient couronnés de » fleurs, & offroient sans interruption dans le » temple & devant leurs maisons des sacrifices » pour rendre les dieux favorables à l'hymen » d'Ismene. L'instant d'en former les liens » étoit arrivé. Nous étions assemblés dans la » maison de Philocès, (pere de la jeune épouse). » La porte de l'appartement d'Ismene s'ouvrit, » & nous en vîmes sortir les deux époux, sui- » vis des auteurs de leur naissance & d'un » Officier public, qui venoit de dresser l'acte » de leur engagement. Les conditions en étoient » simples: on n'avoit prévu aucune discussion » d'intérêt entre les parens, aucune cause de » divorce entre les parties contractantes: & à » l'égard de la dot, comme le sang unissoit » déjà Théagene à Philoclès, on s'étoit con- » tenté de rappeller une loi de Solon qui, » pour perpétuer les biens dans les familles, » avoit réglé que les filles uniques épouseroient » leurs plus proches parens.

» Nous étions vêtus d'habits magnifiques, » que nous avions reçus d'Ismene. Celui de » son époux étoit son ouvrage: elle avoit pour » parure un collier de perles précieuses, & » une robe où l'or & la pourpre confondoient » leurs couleurs. Ils avoient mis l'un & l'autre » sur leurs cheveux flottans, & parfumés d'es- » sences, des couronnes de pavots, de sésames » & d'autres plantes consacrées à Vénus. Dans » cet appareil, ils montèrent sur un char & » s'avancèrent vers le temple. Ismene avoit » son époux à sa droite, & à sa gauche un » ami de Théagene qui devoit le suivre dans » cette cérémonie. Les peuples empressés ré- » pandoient des fleurs & des parfums sur leur » passage; ils s'écrioient: ce ne sont point des » mortels; c'est Apollon & Cororis, c'est » Diane & Endymion, c'est Apollon & Diane. » Ils cherchoient à nous rappeller des augu- » res favorables, à prévenir les augures sinis- » tres. L'un disoit: j'ai vu ce matin deux » tourterelles planer long-temps ensemble dans » les airs, & se reposer ensemble sur une » branche de cet arbre. Un autre disoit: écarte » la corneille solitaire; qu'elle aille gémir au » loin sur la perte de sa fidèle compagne; rien » ne seroit si funeste que son aspect.

» Les deux époux furent reçus à la porte du » temple par un prêtre qui leur présenta à » chacun une branche de lierre, symbole des » liens qui devoient les unir à jamais; il les » mena ensuite à l'autel où tout étoit préparé » pour le sacrifice d'une génisse qu'on devoit » offrir à la chaste Diane, qu'on tâchoit d'ap- » paiser, ainsi que Minerve & les divinités » qui n'ont jamais subi le joog de l'hymen. » On imploroit aussi Jupiter & Junon, dont » l'union & les amours sont éternelles; le » Ciel & la Terre, dont le concours produit » l'abondance & la fertilité; les Parques, » parce qu'elles tiennent dans leurs mains la » vie des mortels; les Graces, parce qu'elles » embellissent les jours des heureux époux; » Vénus enfin, à qui l'Amour doit sa nais- » sance, & les Hommes leur bonheur.

» Les prêtres, après avoir examiné les en- » trailles des victimes, déclarèrent que le Ciel » approuvoit cet hymen. Pour en achever les » cérémonies, nous passâmes à l'artémisium, » & ce fut là que les deux époux déposèrent » chacun une tresse de leurs cheveux sur le » tombeau des derniers Théores Hyperboréens. » Celle de Théagene étoit moulée autour d'une » poignée d'herbes, & celle d'Ismene autour » d'un fuseau. Cet usage rappelloit les époux » à la première institution du mariage, à ce » temps où l'un devoit s'occuper par préférence » des travaux de la campagne, & l'autre des » soins domestiques ».

» Cependant Philoclès prit la main de Théa- » gene, la mit dans celle d'Ismène, & proféra » ces mots: Je vous accorde ma fille, afin » que vous donniez à la république des citoyens » légitimes. Les deux époux se jurèrent aussi- » tôt une fidélité inviolable, & les auteurs » de leurs jours, après avoir reçu leurs sermens, » les ratifièrent par de nouveaux sacrifices.

» Les voiles de la nuit commençoient à se » déployer dans les airs, lorsque nous sorti- » mes du temple, pour nous rendre à la maison » de Théagene. La marche, éclairée par des » flambeaux sans nombre, étoit accompagnée » de chœurs de musiciens & de danseurs. La » maison étoit entourée de guirlandes & cou- » verte de lumières.

» Dès que les deux époux eurent touché le » seuil de la porte, on plaça pour un instant » une corbeille de fleurs sur leurs têtes; c'étoit » un présage de l'abondance dont ils devoient » jouir. Nous entendîmes en même temps ré- » péter de tous côtés le nom d'Hyménéus, » de ce jeune homme d'Argos qui rendit au- » trefois à leur patrie des filles d'Athènes que » des corsaires avoient enlevées: il obtint, » pour prix de son zèle, une de ces captives » qu'il aimoit tendrement; & depuis cette

» époque, les Grecs ne contractent point de » mariage, ſans rappeller ſa mémoire.

» Ces acclamations nous ſuivirent dans la » ſalle du feſtin, & continuèrent pendant le » ſouper; alors des poetes s'étant gliſſés auprès » de nous, récitèrent des épithalames.

» Un jeune enfant, à demi-couvert de branches d'aubépine & de chêne, parut avec » une corbeille de pains, & entonna un hymne » qui commençoit ainſi : J'ai changé mon ancien état contre un état plus heureux. Les » Athéniens chantent cet hymne dans une de » leurs fêtes deſtinée à célébrer l'inſtant où » leurs ancêtres, nourris juſqu'alors de fruits » ſauvages, jouirent en ſociété des préſens de » Cérès. Ils le mêlent dans les cérémonies du » mariage, pour montrer qu'après avoir quitté » les forêts, les hommes jouirent des douceurs » de l'Amour. Des danſeuſes, vêtues de robes » légères & couronnées de myrthe, entrèrent » enſuite, & peignirent, par des mouvemens » variés, les tranſports, les langueurs & » l'ivreſſe de la plus douce des paſſions.

» Cette danſe finie, Leucippe alluma le » flambeau nuptial, & conduiſit ſa fille à » l'appartement qu'on lui avoit deſtiné. Pluſieurs ſymboles retracèrent aux yeux d'Iſmène les devoirs qu'on attachoit autrefois à » ſon nouvel état. Elle portoit un de ces vaſes » de terre où l'on fait rôtir de l'orge; une » de ſes ſuivantes tenoit un crible, & ſur la » porte étoit un inſtrument propre à piler des » grains. Les deux époux goutèrent d'un fruit » dont la douceur devoit être l'emblême de » de leur union.

» Cependant livrés aux tranſports d'une joie » immodérée, nous pouſſions des cris tumultueux, & nous aſſiégions la porte défendue » par un des fidèles amis de Théagene. Une » foule de jeunes gens danſoient au ſon de » pluſieurs inſtrumens. Ce bruit fut enfin interrompu par la théorie de Corinthe, qui » s'étoit chargée de chanter l'hymenée du » ſoir. Après avoir félicité Théagene, elle » ajoutoit :

» Nous ſommes dans le printemps de notre » âge : nous ſommes l'élite de ces filles de » Corinthe ſi renommées par leur beauté. O! » Iſmène, il n'en eſt aucune parmi nous dont » les attraits ne cèdent aux vôtres. Plus légère » qu'un courſier de Theſſalie, élevée au-deſſus » de ſes compagnes comme un lys qui fait » l'honneur d'un jardin, Iſmène eſt l'ornement » de la Grèce. Tous les amours ſont dans ſes » yeux; tous les arts reſpirent ſous ſes doigts. » O fille, ô femme charmante! nous irons » demain dans la prairie cueillir des fleurs » pour en former une couronne. Nous la ſuſpendrons au plus beau des platanes voiſins. » Sous l'ombre de cet arbre, nous répandrons » des parfums en votre honneur, & ſur ſon » écorce nous graverons ces mots : *Offrez-moi* » *votre encens, je ſuis l'arbre d'Iſmène.* Nous » vous ſaluons, heureuſe épouſe; nous vous » ſaluons, heureux époux : puiſſe Latone vous » donner des fils qui vous reſſemblent; Vénus » vous embraſer de ſes flammes; Jupiter tranſmettre à vos neveux la félicité qui vous » entoure! Repoſez-vous dans le ſein des » plaiſirs; ne reſpirez déſormais que l'amour » le plus tendre. Nous reviendrons au lever » de l'aurore, & nous chanterons de nouveau : » O hymen, hyménée, hymen!

» Le lendemain, à la première heure du » jour, nous revinmes au même endroit, & » les filles de Corinthe firent entendre l'hyménée ſuivant :

» Nous vous célébrons dans nos chants, » Vénus, ornement de l'olympe, Amour, délices de la terre, & vous, Hymen, ſource » de vie; nous vous célébrons dans nos chants, » Amour, Hymen, Vénus! O Théagene, » éveillez-vous, jettez les yeux ſur votre » amante, jeune favori de Vénus, heureux & » digne époux d'Iſmène! O Théagene, éveillez-vous! Jettez les yeux ſur votre épouſe; » voyez l'éclat dont elle brille; voyez cette » fraîcheur de vie dont tous ſes traits ſont » embellis. La roſe eſt la reine des fleurs; » Iſmène eſt la reine des belles. Déjà ſa » paupière tremblante s'entr'ouvre aux rayons » du ſoleil; heureux & digne époux d'Iſmène, » ô Théagene, éveillez-vous!

» Ce jour que les deux amans regardèrent » comme le premier de leur vie, fut preſque » tout employé de leur part à jouir du tendre » intérêt que les habitans de l'île prenoient » à leur hymen, & tous leurs amis furent autoriſés à leur offrir des préſens. Ils s'en firent » eux-mêmes l'un à l'autre, & reçurent en » commun ceux de Philoclès, père de Théagene. On les avoit apportés avec pompe. » Un enfant, vêtu d'une robe blanche, ouvroit la marche, tenant une torche allumée : » venoit enſuite une jeune fille ayant une corbeille ſur la tête : elle étoit ſuivie de pluſieurs domeſtiques qui portoient des vaſes d'albâtre, des boîtes à parfums, diverſes ſortes » d'eſſences, des pâtes d'odeur, & tout ce » que le goût de l'élégance & de la propreté » a pu convertir en beſoin.

» Sur le ſoir, Iſmène fut ramenée chez ſon » père; & moins pour ſe conformer à l'uſage » que pour exprimer ſes vrais ſentimens, elle » lui témoigna le regret d'avoir quitté la » maiſon paternelle : le lendemain, elle fut » rendue à ſon époux, &, depuis ce moment, » rien ne troubla leur félicité ».

Il n'eſt aucun de ces détails qui ne puiſſe inſpirer d'agréables tableaux; tous ſont appuyés

ſur l'autorité des anciens, & les peintres peuvent les conſacrer par leur art, ſans crainte de manquer au coſtume.

Paſſons maintenant aux mariages des Romains. Ils ſe faiſoient ordinairement par contrats : on prenoit en même temps les auſpices, & l'on voyoit arriver à la fois les officiers publics chargés de recevoir & d'écrire les conventions matrimoniales, & les miniſtres de la religion, dont la fonction étoit de conſulter les volontés des dieux.

Cette cérémonie répondoit à celle que nous appellons les fiançailles ; le fiancé, pour gage de ſes promeſſes ; faiſoit à ſa future épouſe des préſens qu'on appelloit des arrhes. Il y joignoit un anneau qu'elle portoit au quatrième doigt, parce qu'on croyoit que de ce doigt, partoit une veine qui ſe rendoit au cœur. Cet anneau étoit de fer au temps de Pline, quoique ce fût un ſiècle de luxe ; cette ſimplicité rappelloit à la mémoire l'ancienne pauvreté des Romains.

Il y avoit trois manières de contracter le mariage ; par l'uſage, par la farine, par l'achat.

La première manière étoit une commémoration de l'enlévement des Sabines, & reſſembloit à la violence. L'époux, accompagné de ſes amis, fondoit en armes dans la maiſon paternelle de l'épouſe, & ſembloit l'arracher de force du ſein de ſa mère ou des bras de ſes parens. Comme le rapt étoit concerté, elle avoit la précaution de ſe revêtir de ſes plus belles parures, en attendant ſes raviſſeurs. Une année d'habitation de l'épouſe dans la maiſon de l'époux, conſacroit leur union.

Dans la célébration du mariage par la farine, qu'on appelloit confarréation, les deux époux, ſe tenant la main, & prononçant des paroles conſacrées, mangeoient enſemble de la même farine qu'ils répandoient ſur les victimes. Cette cérémonie exigoit la préſence de dix témoins. Quelques ſavans penſent qu'elle étoit réſervée aux mariages des Pontifes ; d'autres croyent ſeulement que les Pontifes devoient y préſider. On voit par une tragédie, fauſſement attribuée à Sénèque, que le mariage de Néron & d'Octavie avoit été célébré par la confarréation ; mais comme les Empereurs étoient en même-temps Souverains Pontifes, ce paſſage ne lève pas la difficulté.

Les deux époux, dans le mariage par achat, ſembloient s'acheter réciproquement. Varron parle ſeulement de la femme qui paroiſſoit acheter ſon mari, en lui donnant une de ces pièces de monnoie qu'on nommoit *As* ; mais le nom ſeul de *Coëmption*, témoigne que, dans cette formalité, l'achat étoit mutuel. Les deux contractans ſe demandoient, en ſe donnant la main, s'ils vouloient s'accepter l'un pour époux, l'autre pour femme.

Le jour de la célébration, l'époux ſéparoit avec un fer de lance les cheveux de ſon épouſe, ſoit pour lui témoigner qu'unie déſormais à un homme de guerre, elle devoit renoncer aux ſoins trop recherchés de ſa chevelure ; ſoit pour ſignifier que le fer pourroit ſeul rompre leur union. Après cette formalité, l'épouſe mettoit ſur ſa tête une couronne de vervene ; elle ſe revêtoit d'une tunique ſimple, & ceignoit une ceinture de laine de brebis, ceinture virginale, que l'époux devoit dénouer.

Lorſqu'elle étoit conduite le ſoir à la maiſon de l'époux, elle avoit la tête couverte d'un voile jaune, qu'on appelloit *flammeum*, parce qu'il étoit de la couleur des flammes ; d'autres cependant diſent qu'il étoit rouge, & qu'on le choiſiſſoit de cette couleur, pour cacher le rouge de la pudeur, dont les joues de l'épouſe ſe couvroient en cet inſtant. Sa chauſſure étoit de la même couleur. Trois jeunes garçons la conduiſoient ; il falloit qu'ils euſſent encore leurs pères & leurs meres, & ils étoient vêtus de la robe prétexte. Deux d'entr'eux tenoient les mains de l'épouſe, le troiſième portoit un flambeau d'aubépine. Cinq autres flambeaux éclairoient le cortége. On portoit en pompe une quenouille chargée de laine, & un fuſeau : un enfant tenoit, dans un vaſe couvert, les uſtenſiles néceſſaires aux femmes.

Les portes de la maiſon où elle devoit être reçue, étoient ornées de verdure & de fleurs. A ſon arrivée, elle y attachoit des bandelettes, & les frottoit d'huile, ou, ſuivant Donat, de graiſſe de loup pour détourner les maléfices. On la portoit pour lui faire paſſer le ſeuil de la porte, ſoit parce qu'on auroit regardé comme un augure funeſte ou qu'elle y eût touché, ou qu'elle l'eût franchi du pied gauche ; ſoit en mémoire de l'enlévement des Sabines qui furent portées malgré elles dans les maiſons nuptiales. Dès qu'elle étoit entrée, on lui remettoit les clefs, pour l'avertir que la fortune de ſon époux étoit déſormais confiée à ſes ſoins & à ſon économie. Lui-même lui préſentoit l'eau & le feu, les deux choſes les plus néceſſaires à la vie, & dont l'interdiction, prononcée par la loi, étoit regardée comme une peine de mort. Il lui ſignifioit, par ce ſymbole, qu'il partageoit ſa vie avec elle.

L'époux donnoit enſuite à ſon épouſe & à ceux qui l'avoient accompagnée, le repas nuptial ; ce repas étoit ordinairement très-ſomptueux. On y appelloit des joueurs de flûtes, & l'on y répétoit, dans des chanſons, le nom de Thalaſſius, comme chez les Grecs celui d'Hyménée. Ce Thalaſſius étoit, dit-on, un Romain, pour qui, du temps de l'enlévement des Sabines, la nation avoit un grand reſpect. Des ſoldats qui lui étoient attachés enlevèrent

la plus belle des Sabines pour la lui offrir, & comme on leur envioit leur proie, & qu'on menaçoit de la leur ravir; ils s'écrioient en chemin : *Nous la portons à Thalaſſius*. Il étoit d'uſage que l'époux jettât des noix aux enfans, & quoiqu'on cherche à cet uſage une ſignification ſymbolique, il n'avoit peut-être d'autre objet que de leur faire prendre part aux plaiſirs de la fête, dont la ſolemnité ſe terminoit dans l'ombre de la chambre nuptiale. (*Article de M.* LEVESQUE.)

NOIR. (adj.). Ce mot ſe prend ſubſtantivement, quand il exprime le noir ou les noirs matériels, dont les peintres font uſage, comme le *noir* d'os, d'ivoire &c. C'eſt dans le dictionnaire Pratique, qu'on doit parler des différentes ſortes de *noirs* employés en peinture.

Lorſqu'il eſt queſtion de la Théorie de l'art, on peut ſeulement remarquer que c'eſt un défaut de peindre *noir;* mais on a déjà eu pluſieurs fois occaſion de l'obſerver, & on ne le repète ici que par l'obligation de remplir la nomenclature alphabétique de l'art. Il n'eſt pas fort commun que les tableaux ſortent *noirs* de l'attelier; mais il arrive trop ſouvent qu'ils pouſſent au noir avec le temps. C'eſt encore au dictionnaire Pratique qu'appartiennent les moyens de prévenir ce défaut.

NOURRI. (adj.). C'eſt le contraire du ſec & du maigre. Un trait ſec eſt vicieux, il faut qu'il ſoit *nourri*. Les deſſins doivent être faits d'un crayon *nourri*. On doit peindre d'un pinceau *nourri*, & c'eſt ce qui conduit à un faire gras & moëlleux.

NOYER. (V. act.). C'eſt mêlanger les couleurs, marier les tons, fondre les teintes, les unir entr'elles par des paſſages inſenſibles, imiter enfin la nature qui, par exemple, ſur la peau d'une perſonne bien ſaine, ne place point par tâches ſéparées différentes couleurs les unes à côté des autres, mais y répand une variété inimitable de tons, dont l'œil le plus ſubtil ne peut découvrir ni le commencement ni la fin.

Cependant des maîtres, que l'on compte avec juſtice au nombre des grands coloriſtes, ont négligé de *noyer* leurs teintes, & ſe ſont contentés de les placer les unes à côté des autres: c'étoit la pratique de Rubens, & quelquefois Rembrandt a pouſſé ſi loin ce procédé, que ſes ouvrages, vus de près, ne ſemblent que des ébauches groſſières. Mais les artiſtes qui ont adopté cette manière, vouloient que les ſpectateurs ne regardaſſent leurs tableaux que d'une diſtance convenable, parce que l'air interpoſé entre l'œil du ſpectateur, & l'ouvrage de peinture en *noye* les teintes encore plus parfaitement que ne pourroit faire le pinceau. Elles n'ont donc aucun beſoin d'être *noyées* dans les tableaux qui doivent être placés à une certaine hauteur, & demandent à l'être davantage dans les petits tableaux de chevalet.

« La diſtance qu'on demande pour bien voir » un tableau, dit Félibien, n'eſt pas ſeulement afin que les yeux aient plus d'eſpace » & plus de commodité pour embraſſer les objets & les mieux voir enſemble; c'eſt encore afin qu'il ſe trouve plus d'air entre l'œil » & l'objet, & que, par le moyen de cette » plus grande denſité d'air; les couleurs d'un » tableau paroiſſent *noyées* & comme fondues.

» En effet, quelque ſoin qu'on apporte à » bien peindre un ouvrage, toutes ſes parties » étant compoſées d'une infinité de différentes » teintes, qui demeurent toujours, en quelque façon, diſtinctes & ſéparées : ces teintes » n'ont garde d'être mêlées enſemble de la » même ſorte que ſont celles des corps naturels. Il eſt bien vrai que quand un tableau » eſt peint dans la dernière perfection, il peut » être conſidéré dans une moindre diſtance, » & il a l'avantage de paroître avec plus de » force & de rondeur, comme font ceux du » Corrège. C'eſt pourquoi je vous ai fait remarquer que la grande union & le mêlange » des couleurs ſert beaucoup à donner aux » tableaux plus de force & de vérité, & qu'auſſi » plus ou moins de diſtance, contribue infiniment à cette union.

» Je vous dirai encore que c'eſt par la même » raiſon de cette grande union des couleurs, » que les excellens tableaux peints à l'huile, » & qui ſont faits il y a long-temps, paroiſſent » avec plus de force & de beauté, parce que » toutes les couleurs dont ils ont été peints, » ont eu plus de loiſir de ſe mêler, de ſe *noyer*, » de ſe fondre les unes avec les autres, à meſure que ce qu'il y avoit de plus aqueux, » & de plus humide dans l'huile s'eſt évaporé, (ou peut-être encore parce que l'huile, en vieilliſſant, a répandu ſur l'ouvrage entier une teinte, qui marie enſemble toutes les teintes), » c'eſt ce qui fait que l'on couvre les » tableaux avec un vernis qui émouſſe cette » pointe brillante & cette vivacité, qui quelquefois éclate trop & inégalement dans les » ouvrages fraîchement-faits, & ce vernis » leur donne plus de force & plus de douceur. Comme les peintures en miniature ou » en paſtel ont toujours plus de ſéchereſſe que » celles à l'huile, on les couvre d'une glace » de chryſtal, afin d'en attendrir toutes les » parties, & de les voir mieux enſemble. Vous » pouvez remarquer qu'un petit portrait peint » en émail n'a pas beſoin de ce ſecours, parce » que les couleurs dont il eſt travaillé étant

Digitized by Google

» parfondues au feu, comme diſent les ou-
» vriers, elles acquièrent cette parfaite union
» & ce grand poliment que l'on tâcho de
» donner aux autres peintures, ſoit par le tra-
» vail, ſoit par le maniement du pinceau, ſoit
» par les vernis ou par le ſecours du verre, &
» encore en s'aidant de l'air qu'on interpoſe
» entre l'œil & l'objet, par le moyen des dif-
» férentes diſtances. (L.)

N U

NUANCE. (ſubſt ſém.) Ce mot déſigne la gradation d'une couleur depuis ſon degré le plus clair, juſqu'à ſon degré le plus ſombre. On l'emploie auſſi pour exprimer la convenance, l'accord, l'amitié des couleurs qui ſont placées près les unes des autres. Il appartient plus à la langue commune qu'à celle des arts: on en fait ſur-tout uſage en parlant des étoffes, de leurs teintures, de leurs deſſins : on dit des couleurs d'une étoffe, de ſon deſſin, de ſes fleurs, de ſes rayures, qu'ils ſont bien nuancés. Cependant l'idée que ce mot exprime n'eſt rien moins qu'étranger à la peinture ; on peut, dans le clair-obſcur, ſuivre des nuances inſenſibles & graduées depuis le plus grand clair juſqu'à la demi-teinte &c. On obſerve de même, dans la couleur, des nuances douces & inſenſibles qui condulſent d'une teinte à l'autre ; mais les peintres ſe ſervent plus volontiers du mot *paſſage*. (L.)

NUD & NUDITÉ. On dit *étudier*, *deſſiner*, *indiquer*, *prononcer le nud* : on dit auſſi dans un ſens fort différent, *peindre des nudités*.

Rien dans nos ſociétés ne paroît plus contraire aux uſages & plus choquant, relativement aux bienſéances, que la *nudité ;* cependant elle s'offre ſans ceſſe dans les arts dont je traite, ſans bleſſer l'opinion.

Dans nos mœurs, le ſeul mot *nudité* rappelle à l'eſprit l'indécence & preſque l'obſcénité. La *nudité* dans les arts eſt bien ſouvent plus décente que quelques hommes habillés ne le ſont dans la ſociété. Hébé, Flore, Vénus, les Nymphes chaſtes & timides, les Dieux, les Héros, nos Anges enfin, êtres ſans ceſſe reproduits par la broſſe & le cizeau de nos Artiſtes, & vivant parmi nous, puiſqu'ils habitent nos palais, nos jardins, nos temples, nos maiſons, s'y montrent avec cette *nudité* dont le mot réveillie en nous des idées qui ne paroiſſent bleſſer la décence que parce que nos mœurs en manquent. Fort heureuſement pour la peinture & la ſculpture, juſqu'ici les délicateſſes, qu'à certains égards on peut regarder comme fauſſes, ni le rigoriſme religieux, qui tend ſi facilement à la barbarie, n'ont encore proſcrit la repréſentation des beautés de la nature, baſe principale de la perfection des Arts.

Il s'eſt donc établi, par l'effet d'une heureuſe contradiction entre les uſages de la ſociété & ceux des arts, que la *nudité* peut différer & diffère ſouvent de l'indecence. Auſſi, comme je l'ai fait appercevoir, la femme véritablement modeſte, pourra jetter plutôt ſans rougir des regards curieux ſur Apollon, ſur Adonis, même ſur Hercule ſans vêtement, qu'elle ne les fixera ſur un de nos jeunes Sybarites, dont les yeux, le maintien & les vêtemens étroits prononcent (pour me ſervir du langage de la peinture) l'indécence dont ils ſont profeſſion.

L'indécence appartient à l'intention. L'intention qui ſe fait connoître, a une infinité de langages, d'autant plus multipliés & perfectionnés que les ſociétés ſe montrent plus ſoumiſes en apparence au joug des bienſéances, tandis qu'elles ſont en effet plus portées à s'en affranchir. Les hommes qui ſont dans ces diſpoſitions s'efforcent, non de briſer leurs liens, mais d'échapper à ceux qu'ils ſont convenus de porter, & ce qu'il ne leur eſt pas permis de mettre en exécution, ils en manifeſtent l'intention. Ce langage qui a pour moyens les regards, le maintien, le ſourire, les vêtemens, les coëffures, les ornemens & diſtributions des appartemens, paſſe dans les arts libéraux, lorſqu'ils tendent auſſi à ſe corrompre, & c'eſt lui qui aſſocie l'indécence à la *nudité*, & la donne même à la nature habillée.

C'eſt ainſi que dans les ouvrages & les converſations, un mot à double entente, une expreſſion détournée, une alluſion ſubſtitue une indécence qu'on nomme trop ſouvent fine & ſpirituelle, à la *nudité* du diſcours & de l'expreſſion qui paſſeroit pour groſſièreté.

La moindre apparence de celle-ci feroit jetter des cris de déſapprobation ; les nuances les plus haſardées de l'autre, couvertes d'un voile fort tranſparent, n'excitent que le ſourire ou un ſérieux affecté chez les femmes réſervées, un léger embarras qu'elles ſavent bien ne témoigner que par convenance.

On peut dire cependant, à l'honneur de nos arts, que ce langage d'intention, à l'uſage de l'indécence, y garde encore des ménagemens. Une raiſon, entr'autres, y contribue : c'eſt que les figures imitées & repréſentées par les arts du deſſin ont une ſtabilité permanente, & que l'intention indécente, lorſqu'elle eſt prolongée, devient choquante, parcequ'elle tient de l'effronterie. C'eſt ainſi que la répétition d'une phraſe à double entente ou d'un mot & d'une alluſion haſardée, le rapproche

Digitized by Google

de la groſſièreté qui choque ou qui dégoute.

Voilà une de ces différences remarquables qui exiſtent entre les productions permanentes des arts, & entre les productions paſſageres de la ſociété.

Je joins dans cet article au mot *nudité*, celui de *nud;* mais ce dernier appartient plus particulièrement au langage de l'art. On dit *cet artiſte ne connoît pas aſſez le nud. Sous cette draperie on n'entrevoit pas, on ne ſent pas aſſez le nud.*

Ces manières de s'exprimer ont rapport à la correction du deſſin. Un artiſte peu exercé à deſſiner la figure, ne repréſente que des figures vêtues; mais à travers les draperies de ſes perſonnages perce ſon ignorance.

Les vêtemens en effet ne reçoivent leurs principales formes que de celles des parties du corps qu'ils couvrent, de leurs proportions, des os & des jointures. Voilà ce qui décide les plans, les effets, les plis des étoffes; & le mannequin, (comme je l'ai dit) non-ſeulement ne ſupplée pas à la Nature, mais trompe & égare le plus ſouvent l'artiſte.

L'étude du *nud* (c'eſt aux jeunes artiſtes ſurtout que je m'adreſſe) eſt indiſpenſable. Cette étude, lorſque vous la faites d'après les femmes, eſt non ſeulement très-difficile, mais elle n'eſt pas ſans danger pour les mœurs; & les mœurs influent beaucoup ſur le talent.

Je n'ai pas intention d'affecter une ſévérité pédanteſque qui me bleſſeroit dans les autres, & qui ſeroit incompatible avec la pratique & avec quelques-unes des idées néceſſaires à vos arts; mais je m'en rapporte à votre propre expérience, & je vous laiſſe convenir intérieurement, & ſeul à ſeul avec vous-mêmes, de ce que je m'abſtiens de dire ici.

Si vous voulez au reſte, un préſervatif moral, le voici: lorſque vous n'êtes pas enflammés de cet amour pur & abſolument libéral de votre art; craignez, ou ne vous expoſez pas.

Mais pour revenir au *nud*, regardé uniquement du côté de l'art, ne peignez jamais une figure drapée ſans l'avoir deſſinée *nue*. Cette ſujetion eſt grande; mais elle eſt indiſpenſable & auſſi eſſentielle que de bien connoître la charpente d'une maiſon, avant de la vouloir couvrir.

Le *nud* deſſiné & obſervé décidera naturellement les maſſes, les plis & les effets de votre clair-obſcur, que ſans cela, vous chercherez en tâtonnant. Par cette exactitude à deſſiner ſans ceſſe d'après le *nud*, vous ne ſerez pas diſparoître les formes des parties, leurs proportions & leurs emboîtemens.

Combien il eſt facile à des yeux inſtruits de diſcerner dans vos ouvrages une figure drapée de pratique, ſans que vous l'ayez deſſinée auparavant d'après la Nature.

Quand à ce qu'on appelle proprement des *nudités*, ce qui entraîne toujours le ſens d'obſcénités: ne vous prêtez pas aux deſirs que des mœurs corrompues inſpirent trop ſouvent aux jeunes gens égarés, aux vieillards blaſés, ou à des hommes d'un rang ou d'une richeſſe qui ſemblent donner le droit de n'avoir aucune meſure. Il doit vous ſuffire, pour réſiſter aux empreſſemens qu'on pourroit vous témoigner, aux ordres même que vous pourriez recevoir, de penſer que vous n'oſeriez écrire votre nom ſur votre ouvrage. (*Article de M. WATELET.*)

NUIT, (ſubſt. fém.) Ce mot n'eſt pas plus un terme de peinture que le mot *jour* ou le mot *aurore*. Cependant cet inſtant où la lumière de la lune, ou bien celle du feu & des flambeaux éclairent les objets, donne lieu à des effets ſi pittoreſques, & ſi neufs, oblige à des études ſi difficiles, ſi particulières & ſi intéreſſantes, que nous croyons devoir en parler ici.

La nuit, ou plutôt les diverſes lumières qui l'éclairent, offrent de brillantes occaſions d'employer ce que les couleurs ont de plus puiſſant, & ce que l'art du clair-obſcur peut produire de plus ſéduiſant. Mais ſans études aſſez conſtantes, ſans obſervations bien préciſes, il ſeroit aiſé de ſe tromper dans l'exécution des ſujets de nuit.

Nous n'entrerons pas ici dans tous les détails, dont les effets de la lune & des lumières artificielles ſont ſuſceptibles. Nous ne voulons pas dicter les teintes que ces divers corps lumineux répandent au milieu des ombres *de la nuit*. Il nous ſuffira d'établir que ces teintes ſont variées, & ſuivent la couleur des lumières dont elles émanent: la nouvelle lune, par exemple: étant à l'horiſon, colore les objets d'un ton doré, cette teinte devient argentine & vive quand l'aſtre de la nuit eſt au Nadir, & que le temps eſt ſerein.

Heureux l'artiſte qui, bien inſtruit de la marche des rayons de la lune, & de ſes couleurs, rencontre l'occaſion de la faire contraſter ſur la même toile, avec les effets d'une incendie, ou ceux d'un volcan dont l'exploſion répand au loin les feux, & les pierres en fuſion: s'il a bien comparé les forces diverſes de ces dernières lumières, avec celle de la lune, il aura reconnu que celle-ci l'emporte toujours en éclat, quelque brillantes que ſoient les flammes que vomit la terre: un rouge jaunâtre très-clair, eſt la couleur de ces flammes dans le foyer de leur plus forte lumière; l'autre au contraire préſente à ſes copiſtes une couleur bleuâtre, de la teinte la plus fraîche & la plus vive.

Si l'on conſidère pendant le jour la lumière d'une lampe, elle n'offre qu'une teinte rouge:

Digitized by Google

mais cette même lumière, vue la nuit, ſans être comparée avec aucune autre, répand une lumière légèrement douce, & le centre du principe lumineux eſt lui-même, à nos yeux trompés par le défaut de comparaiſon, d'une teinte fort approchante du blanc. Auſſi c'eſt de cette manière que l'ont rendu les peintres raiſonnables qui nous ont donné des ſcènes de nuit éclairées par des lumières que l'on nomme artificielles. Ils ont eu raiſon, ſans doute, puiſque l'art conſiſte à rendre la nature telle qu'elle paroît à nos organes, & non telle qu'elle eſt réellement.

Si l'on voit des tableaux de ce genre, dont la teinte générale ſoit rouge; on peut être aſſuré qu'elle a été imitée ſur le naturel, par un peintre qu'a trompé la comparaiſon de la couleur propre du jour, au milieu duquel il faiſoit ſon tableau,

C'eſt pendant *la nuit* qu'il faut concevoir les tableaux *de nuit*, en bien ſaiſir l'effet, & le poſſéder au point de le rendre ſans avoir ſon modèle devant les yeux.

L'effet des flambeaux, des bougies & d'autres feux exige tous les brillans de notre palette. Hélas! pourront-ils encore ſuffire à rendre l'éclat de la nature? Cependant nos efforts l'atteindront plutôt que les lumières d'un beau jour, auprès duquel un peintre, accoutumé à la comparaiſon, ne trouve dans ſes couleurs que des teintes ſourdes, & inſuffiſantes même pour bien apprécier le moindre degré d'éclat que produiſent les lumières qui nous éclairent la nuit; le peintre obſervateur étudie l'effet des objets dans les ombres, & juge par la foibleſſe des reflets qu'ils reçoivent que le principe lumineux n'a lui-même que peu de force.

Cette obſervation nous amène à une différence de principes dans la ſcience du clair-obſcur: elle diſtingue ceux qui appartiennent à un tableau de nuit, & ceux qui doivent être obſervés dans une ſcène éclairée d'un beau jour: dans ce dernier inſtant, les ombres du devant ſont les plus reflettées; les formes & même les couleurs s'y diſtinguent le mieux: au lieu que dans l'autre, tout eſt nuit même ſur les premiers plans, dans les parties qui ne reçoivent pas les rayons directs de la lumière; de-là, la difficulté de multiplier les plans, & de rendre une grande profondeur.

Nous avons, cité dans l'article *myſtère*, quelques ouvrages où les effets de la lumière des flambeaux ſont rendus avec intérêts: mais ici ce ſont des vaſtes ſcènes de nuit, où les grands maîtres ont développé leur ſcience & leur goût qu'il faut apporter en exemple, ſans parler de Vander-Neer, & de pluſieurs autres Flamans ou Hollandois qui ont poſſédé la ſcience de ces effets: c'eſt le magnifique & immenſe tableau, où l'on voit la garde Hollandoiſe faiſant la patrouille pendant la nuit dans Amſterdam, ouvrage renommé, & capital de Rembrandt; c'eſt le tableau de Rubens où Marie Medicis profite des ténebres pour ſuivre à la lumière des flambeaux le Duc d'Epernon, ſon libérateur, lorſqu'elle ſe ſauve de ſa priſon à Blois: c'eſt cette tempête unie aux horreurs de la nuit, où Paris Bordone a ſçu mettre un ſi grand intérêt dans le tableau qu'il a fait à Veniſe, pour l'Ecole ſaint Marc; ce ſont enfin les productions des Baſſan, des Claude Lorrain, des Valentin & de tous les grands maîtres, dans leſquelles on peut voir les étonnans effets dont les lumières de la nuit ſont ſuſceptibles, quand le ſavoir, & l'art du coloris ſe réuniſſent à l'intérêt du ſujet, & aux élans d'une imagination vraiement poëtique.

Nous n'avons pas à craindre, ſans doute, que nos lecteurs confondent les peintres qui ont tiré parti de leurs connoiſſances dans les effets des diverſes lumières qui éclairent les nuits pour en faire des ouvrages dignes des ſuffrages de la poſtérité, avec ces petits eſprits qui n'ont fait ſervir le piquant des lumières au milieu des ténèbres, que pour donner quelque intérêt à leurs tableaux, privés d'ailleurs de nerf, de graces & de génie. Ces effets n'ont été pour les peintres de cette dernière claſſe qu'une reſſource pour cacher ſous les ombres la foibleſſe de leur talent dans toutes les parties de l'art: auſſi le véritable appréciateur du mérite ne leur accordera qu'une très-foible eſtime: & cela nous rappelle un mot ſpirituel de notre fameux Jouvenet. On lui demanda, au ſortir d'une Aſſemblée de l'Académie de Peinture, ce qui s'y étoit paſſé; (on avoit reçu un peintre ſur un tableau foible, repréſentant une femme en buſte, tenant une lumière pendant la nuit.) « Nous venons, dit-il, de recevoir un Aca» démicien pour un bout de chandelle. (*Ar» ticle de M. Robin.*) »

O O

O *du Giotto.* « C'eſt une de ces ſortes d'hiſ-» toires qui ne ſignifient pas grand choſe, & » dont cependant les auteurs font quelquefois » grand bruit. Vous ſaurez donc que l'envoyé du » pape (Benoît IX) ayant vu à Sienne & à Flo-» rence tous les peintres les plus fameux, s'adreſſa » enfin *au Giotto* (pour les ouvrages dont le pon-» tife avoit deſſein d'orner l'égliſe de ſaint » Pierre). Après lui avoir témoigné l'intention » du pape, il lui demanda quelques deſſins pour » les lui montrer, avec ceux qu'il avoit déjà des » autres peintres. *Giotto*, qui étoit extrêmement » adroit à deſſiner, ſe fit donner auſſitôt du papier, » & avec un pinceau, ſans le ſecours d'aucun autre » inſtrument, il traça un cercle, & en ſouriant » il le mit entre les mains de ce gentilhomme. » Ces envoyé, croyant qu'il ſe moquoit, lui ré-» partit que ce n'étoit pas ce qu'il demandoit, & » qu'il ſouhaitoit un autre deſſin. Mais *Giotto*, » lui repliqua que celui-là ſuffiſoit, qu'il l'en-» voyât hardiment avec ceux des autres peintres, » & que le pape en connoîtroit bien la diffé-» rence: ce que le gentilhomme fit, voyant » qu'il ne pouvoit rien obtenir davantage

» Or on dit que ce cercle étoit ſi également » tracé & ſi parfait dans ſa figure, qu'il parut » une choſe admirable quand on ſut de quelle » ſorte il avoit été fait, & ce fut par-là que » le pape & ceux de ſa cour comprirent aſſez » combien *Giotto* étoit plus habile que tous » les autres peintres dont on lui envoyoit les » deſſins. Voilà l'hiſtoire de *l'O du Giotto*, » qui donna lieu auſſi-tôt à ce proverbe « *Tu ſei più tondo che l'O di Giotto*, pour ſigni-» fier un homme groſſier & un eſprit qui n'eſt » pas fort ſubtil.

» Il ſemble par-là que le plus grand ſavoir » de tous ces anciens peintres exiſtât dans la » ſubtilité & la délicateſſe de leurs traits; car » ce fut par des lignes très ſubtiles & très » déliées, qu'Apelle & Protogène diſputèrent » à qui l'emporteroit l'un ſur l'autre, & Proto-» gène ne céda à Apelle que quand celui-ci » eut coupé avec une troiſième ligne plus déli-» cate les deux qu'ils avoient déjà tracées l'une » ſur l'autre. A vous dire le vrai, ni *l'O* » *du Giotto*, ni ces lignes d'Apelle & de » Protogène ne ſont point capables de nous » donner une haute idée de leur ſavoir. (*Fe-libien.*)

On reconnoît, dans le paſſage que nous venons de citer, le langage d'un homme qui connoît les arts, & qui ne rapporte pas avec admiration ce qui n'eſt admirable qu'aux yeux de l'ignorance. Tout ce que prouve le cercle tracé ſans compas par *le Giotto*, c'eſt qu'il avoit la main très ſûre, & qu'il pouvoit tracer un beau contour avec fermeté s'il avoit ce beau contour dans la tête, ou s'il ſavoit le choiſir dans la nature: il reſtoit donc à ſavoir, & c'étoit le principal, s'il avoit la tête ainſi meublée & s'il étoit capable d'un pareil choix; à ces conditions, la fermeté de ſa main devenoit une qualité eſtimable. L'Officier du pape raiſonnoit donc mieux que ce pontife & toute ſa cour, quand il demandoit au peintre un autre deſſin.

Quand le Pouſſin traçoit d'une main tremblante le beau tableau du déluge; quand Jouvenet paralytique peignoit de la main gauche ſon *Magnificat*, ni l'un ni l'autre de ces artiſtes n'auroit tracé un cercle ſans compas, & tous deux firent des ouvrages bien ſupérieurs à ceux du *Giotto*. L'Adreſſe de la main peut aider un artiſte, mais le véritable principe de ſon talent eſt dans ſon eſprit. C'eſt abbaiſſer les arts, c'eſt n'en avoir pas le ſentiment, que d'élever trop haut la partie purement manuelle. (L.)

OBJET (ſubſt. maſc.) Ce mot ſignifie la fin qu'on ſe propoſe. Dans ce ſens, le premier *objet* des arts qui tiennent au deſſin eſt d'inſtruire en plaiſant à l'eſprit par le ſens de la vue. Cet objet important eſt ſouvent offert au premier des genres, celui de l'hiſtoire. Une action noble, grande, vertueuſe, miſe ſous les yeux des ſpectateurs, peut les engager à l'imiter. Cet *Objet* n'eſt pas même étranger à des genres inférieurs. Un payſage bien repréſenté peut inſpirer ces goûts ſimples & purs que fait naître l'aſpect de la campagne; le portrait d'un homme qui s'eſt rendu précieux par ſes talens, ſes vertus, excite à marcher ſur ſes traces.

L'Art donne auſſi des inſtructions qui ne ſont pas morales, mais dont on ne peut conteſter l'utilité. Il fait connoître des lieux, des animaux, des végétaux qu'on n'eſt point à portée de voir. Il ſert ainſi le guerrier, l'architecte, l'anatomiſte, l'érudit, le naturaliſte.

Souvent, il en faut convenir, l'art n'a d'autre

objet que de plaire; & en cela il n'eſt pas inférieur à la poëſie qui dans un grand nombre de ſes productions ne reconnoît pas d'autre fin. C'eſt ordinairement la ſeule que ſe propoſe l'auteur d'une petite pièce fugitive & quelquefois même d'une comédie.

On appelle auſſi dans les arts *objet*, ce qui eſt ſous les yeux, & quelquefois même ſeulement dans l'eſprit de l'artiſte, & qu'il ſe propoſe d'imiter. Un tableau original eſt *l'objet*, de celui qui en veut faire une copie, un modele vivant celui de l'artiſte qui veut le repréſenter, une campagne celui du payſagiſte qui veut la reproduire dans un tableau, un fait hiſtorique celui d'un peintre qui n'a pas vu ce fait & qui veut cependant en faire le ſujet de ſon ouvrage; enfin un ſujet purement idéal celui du peintre, du ſtatuaire, du deſſinateur qui veut lui donner une exiſtence ſenſible par le moyen de ſon art.

On appelle encore *objet* ce qui eſt expoſé aux regards: c'eſt dans ce ſens que l'on dit qu'il ne faut pas multiplier les *objets* dans un ouvrage, qu'il faut lier tous les *objets* dans une compoſition. (*article de M.* LEVESQUE.)

OBSCUR (adij.) ſombre, ténébreux. Ce tableau eſt trop *obſcur*. Un ton *obſcur* convient à une compoſition triſte. Les teintes *obſcures* donnent de la valeur aux tons brillans.

Le mot *obſcur*, s'oppoſe au mot *clair* dans le compoſé *clair-obſcur*, qui ſignifie le jeu, l'oppoſition des lumieres & des ombres.

Mais quand on décompoſe ce mot, on ne dit point le *clair* & *l'obſcur*, mais les *clairs* & les *bruns les jours & les ombres*, la *lumiere* & l'ombre.

Chambre obſcure, inſtrument d'optique dont les peintres font quelquefois uſage il en ſera parlé dans le dictionnaire de pratique.

ŒCONOMIE, (ſubſt. fem.) *l'œcemomie* d'un tableau eſt la même choſe que ſon ordonnance. Pour donner à ſon ouvrage une belle *œcenomie*, il faut connoître les parties qui y ſont néceſſaires, ou qui du moins ſont capables de le faire valoir, celles qui y ſont inutiles, & qui pourroient même y jetter la confuſion; avoir le talent de mettre dans le plus beau jour, & dans l'attitude la plus convenable, la principale figure, de la faire dominer ſur tout le reſte, d'attirer ſur elle les premiers & les derniers regards, de l'imprimer profondément dans la mémoire du ſpectateur par ſa beauté & par la vérité de ſon expreſſion; il faut donc avoir auſſi l'art de donner aux figures ſubordonnées aſſez de beauté, pour qu'elles ſoient de bons ouvrages de l'art, ſans qu'elles deviennent capables de diſtraire par elles mêmes, ou par leurs acceſſoires l'attention qui doit ſe repoſer ſur la figure capitale. Ajoutons que le tableau doit offrir le nombre de figures qu'exigo l'action, ſans en préſenter un trop grand nombre qui feroient foule, & ne ſe démêleroient pas aiſément; que toutes doivent être convenablement placées, ſans ſe nuire mutuellement, & que toutes doivent avoir le mouvement & l'expreſſion de l'affection que leur prête l'artiſte. (L.)

ŒUVRE. (ſubſt.) Ce mot eſt du féminin, & s'emploie au pluriel quand il eſt queſtion des ouvrages d'un écrivain : ainſi l'on dit : les *œuvres* de Racine, de Monteſquieu, &c.

Il eſt du maſculin & s'emploie au ſingulier quand il eſt queſtion des ouvrages d'un artiſte : on dit *l'œuvre* de Raphaël, de Rubens &c.; il eſt difficile de ſe procurer *l'œuvre complet* de Rembrandt.

Comme ce mot ſignifie une collection, il ne s'emploie pas en parlant des ouvrages de peinture ou de ſculpture, parce que ces ouvrages ſont répandus en divers lieux, & non raſſemblés en un ſeul cabinet. Il faudroit qu'un peintre eût bien peu travaillé, ou que ſon talent eût été bien peu recherché, pour qu'ils fuſſent tous réunis dans les mains d'un ſeul propriétaire. Les ouvrages d'un grand peintre, ſont diſperſés dans tous les pays de l'Europe où l'on aime les arts.

Le mot *œuvre* ſe borne donc à exprimer la collection des eſtampes gravées d'après un maître : ainſi *l'œuvre* de Raphaël comprend les eſtampes que différens graveurs ont faites d'après lui.

Quand ce mot exprime les ouvrages d'un graveur, il ſignifie ou les eſtampes qu'il a faites d'après ſes propres deſſins, comme *l'œuvre* de Callot, ou celles qu'il a gravées d'après différens peintres, comme *l'œuvre* de le Bas, d'Aliamet.

Quelques amateurs ont la manie de raſſembler *l'œuvre* entier d'un artiſte, & pour y parvenir, ils dépenſent à ſe procurer les plus foibles ouvrages d'un auteur, des ſommes dont ils pourroient faire un meilleur emploi. Ce ſont quelquefois les premiers eſſais de la jeuneſſe que l'artiſte a tâché de ſupprimer, qu'on ſe procure le plus difficilement, & que par conſéquent on paye le plus cher. On fait des *choix* par goût, on raſſemble des *œuvres* par vanité & pour avoir la ſatisfaction de dire qu'on les poſſède. (L.)

OMBRE (ſubſt. fem.) *L'ombre* n'eſt pas la même choſe que l'obſcurité des ténèbres. Celle-ci eſt noire & ne permet de rien diſtinguer, de rien reconnoître : elle n'entre donc pas dans les objets d'un art qui travaille pour le ſens de la vue : s'il a quelquefois recours à

l'obſcurité abſolue, c'eſt ſeulement pour repréſenter des enfoncemens profonds, où la lumière ne peut pénétrer. Mais *l'ombre* n'eſt que la privation de la lumière immédiate, & les parties ombrées ſont encore éclairées par la lumière éparſe dans l'air.

Que l'on regarde un objet éclairé par la lumière immédiate du ſoleil, les parties enveloppées de l'ombre y ſeront très-marquées. Cependant ces parties, obſcures par oppoſition à la clarté brillante de celles qui ſont frappées du ſoleil, ſeront ſi loin d'être d'une obſcurité abſolue, qu'elles auront préciſément le même degré de lumière que les parties éclairées dans une campagne qui ſeroit à l'abri du ſoleil. Pour voir bien diſtinctement ces parties ombrées, & en diſcerner auſſi bien les détails que ſi elles étoient lumineuſes, il ſuffit de ſe placer de manière à pouvoir les conſidérer ſeules. Si vous vous promenez au ſoleil dans une campagne, les parties ombrées vous paroiſſent obſcures: promenez-vous enſuite à l'ombre, ces mêmes parties perdront à vos yeux toute leur obſcurité. Alors tournez le dos à la partie éclairée du ſoleil, & vous verrez dans la partie ombrée où vous êtes des lumières, des ombres & des reflets. Il faut donc reconnoître avec Félibien, que l'ombre n'eſt qu'un léger nuage qui couvre les corps & les prive ſeulement de la lumière la plus brillante, ſans empêcher que, par le ſecours d'une autre lumière moins forte, on n'apperçoive les formes & les couleurs. Auſſi voit-on dans les tableaux du Titien, que la lumière eſt doucement & largement répandue ſur les parties éclairées, & que les parties ombrées paroiſſent ſeulement interceptées par un nuage ſubtil qui les couvre ſans les cacher.

Les préceptes de Dandré Bardon, s'accordent avec ce que nous venons d'établir. « Les » ombres donnent, dit-il, aux demi-teintes » l'éclat dont celles-ci font briller les lumières. » Elles ſeront traitées d'un ton vague, par » maſſes plates, & n'offriront que de très-lé» gers détails des objets qu'elles voileront. »

Quoique les ombres ne ſoient pas ténébreuſes, quoiqu'il y ait, comme nous l'avons démontré, des moyens d'y reconnoître les détails auſſi nettement que dans les parties lumineuſes, le ſavant profeſſeur recommande, avec raiſon, de n'accuſer que légèrement ces détails dans l'ouvrage de l'art. Son principe eſt fondé ſur l'aſpect de la nature. En effet, ſi vous regardez un objet dans ſon enſemble, c'eſt-à-dire, à la fois & d'un ſeul coup-d'œil dans ſes parties lumineuſes & dans ſes parties ombrées, l'éclat des premières fera que vous n'appercevrez que légèrement les détails des autres. Ce ſeroit donc une faute contre la nature conſidérée grandement & d'un coup-d'œil vaſte, que de prononcer les détails dans les ombres comme ſur les jours : ce ſeroit le procédé d'un artiſte qui ne conſidéreroit la nature que par petites parties, & qui, après avoir imité celles qui ſont éclairées, s'approcheroit de celles qui ſont dans l'ombre pour en étudier meſquinement tous les détails. En ſe piquant d'exprimer tout ce qu'il peut voir dans la nature, il mentiroit en effet contre la nature : mais continuons d'écouter le profeſſeur.

« C'eſt, dit-il, de l'uniformité des couleurs » des ombres, que naît l'harmonie d'un tout » enſemble. Il eſt néanmoins convenable que » tous les corps y conſervent la nuance ca» ractériſtique qu'ils tiennent de la nature avec » les modifications que la privation du jour » peut leur donner. Qu'on ne s'y trompe pas; » nous parlons des ombres légères & reflettes, » telles que les produit le naturel éclairé par les » rayons de l'aſtre du jour; des ombres qui » doivent établir leurs effets, moins par leur » obſcurité que par leur étendue, enfin des » ombres qui ſont ſuſceptibles des différentes » nuances qu'exige l'intérêt de l'ouvrage; car » tout eſt relatif. Les ombres ne doivent être » obſcures qu'à raiſon de la vagueſſe des demi» teintes; & les demi-teintes ne doivent être » ſourdes qu'à raiſon de la vivacité des clairs. Il » eſt aiſé de conclure qu'en pratiquant ces » principes, on peut faire un tableau très» lumineux, tel qu'on en voit de Romanelli, » quoique l'étendue des ombres ſoit à peu près » auſſi conſidérable que le volume réuni des » demi-teintes & des lumières.

» Dans une compoſition, continue Dandré » Bardon, il doit y avoir des ombres princi» pales & des ombres dégradées relativement » à leurs ſites, & aux objets qui les environ» nent. Les plus vigoureuſes auront leur place » dans les endroits voiſins des plus brillantes » lumières, & dans ceux qui ſeront le moins » reflétés.

» Quelquefois les maſſes les plus brunes » occupent les ſites les plus éloignés : alors » les plus proches de l'œil, ceux qui ſont ſur » les premiers plans du tableau, ne reçoivent » de vivacité que par les touches.

» Que la marche des ombres ſoit diago» nale, & les effets triangulaires comme ceux » des lumières. La progreſſion de celles-ci doit » ſervir de modèle aux autres, afin que les » clairs & les bruns formant entr'eux une » balance, concourent mutuellement à l'équi» libre de la compoſition; la qualité des om» bres dépend de l'élévation plus ou moins con» ſidérable d'où part la lumière qui les occa» ſionne, & de la proximité du corps qui les » produit : auſſi ſont-elles plus vives, plus » obſcures & plus prononcées dans un endroit

» renfermé, où le jour vient d'en-haut, tel » qu'une égliſe, qu'en pleine campagne où » elles ſont adoucies par la réverbération des » reflets.

» On doit diſtinguer les ombres qui ſe nichent » dans des creux, & ſous des parties fouillées, » d'avec celles qui s'étendent & gliſſent ſur » les objets. Les premières peuvent être mattes » & traitées fièrement; les autres doivent être » moëlleuſes, légères, vives à l'endroit d'où » elles partent, & fondues à meſure qu'elles » s'éloignent du principe qui les produit. Mais » dans quelqu'endroit de la compoſition qu'on » les place, de quelque nature qu'elles ſoient, » les ombres portées ſeront toujours plus vi- » goureuſes, plus expliquées, plus colorées » que celles des corps qui les portent. »

M. Cochin, dans ſes *lettres à un jeune artiſte*, après avoir obſervé qu'André Sacchi a ſupérieurement entendu l'art de rompre & d'accorder ſes ombres pour faire un tableau harmonieux; que le Titien, Paul Veroneſe, Rubens, ont tous poſſédé cette partie; que cette magie ſe décèle ſur-tout clairement dans les ouvrages de Luca Giordano: ajoute en parlant des tableaux de ce maître, & de ceux d'André Sacchi, « vous y verrez, en général, un » ton d'ombre en quelque ſorte le même, » mais plus ou moins viſible, ſelon le degré & „ la force de ces ombres. Vous y verrez que „ le ton qui fait les ombres fortes d'une dra- „ perie blanche, eſt le même que celui qui „ fait les ombres fortes d'une draperie bleue, „ d'une draperie rouge &c.: je ne parle pas, „ dit-il, de la partie ombrée qui reçoit des „ reflets, dès qu'il peut y arriver des lumières, „ quoiqu'elles ne ſoient que de reflet; car „ ces ombres refletées reprennent en partie „ leur couleur propre: mais les enfoncemens „ entièrement privés ſont les mêmes, quelles „ que ſoient les couleurs des objets.

„ Cette magie, clairement expliquée par „ ces maîtres, vous mettra à portée de la re- „ connoître dans tous les tableaux des autres, „ dont l'accord vous paroîtra agréable & har- „ monieux. Delà vous appercevrez que ce prin- „ cipe a été connu de preſque tous les peintres „ qu'on peut appeller peintres; car je ne parle „ pas de ceux qui ne ſont que deſſina- „ teurs.

„ Cet examen vous conduira à remarquer „ combien d'autres peintres ne ſe ſont pas „ ſeulement doutés de cet effet de la nature, „ qui, bien connu, ajoute tant à l'art. Sur- „ tout dans la plupart des freſques dont l'I- „ talie eſt remplie, vous verrez ſouvent une „ draperie bleue ou rouge, ombrée ſeulement „ avec le même bleu ou le même rouge, où „ ſeulement il eſt entré moins de blanc; mais „ ſans aucune rupture ni mélange d'autres cou- „ leurs qui puſſent ſalir & rompre ce bleu ou „ ce rouge. Ils n'ont point connu ce ſecret „ de la peinture; mais ce ſecret d'harmonie a „ été habilement employé par tous ceux qui „ ſe ſont rendus célèbres comme coloriſtes, „ & particulièrement par les Vénitiens.

„ En obſervant ce principe eſſentiel, vous „ verrez en même-temps les erreurs dans leſ- „ quelles ſont tombés quelques artiſtes, faute „ d'avoir bien choiſi le véritable ton qui doit „ rompre toutes les ombres. Vous verrez Paul „ Veroneſe leur donner quelquefois un ton „ trop violâtre; Solimeni, un trop bleuâtre; „ Baccicio, un ton trop jaune &c. Ce ſont „ ces excès qu'il eſt néceſſaire d'éviter. Il „ faut, pour ainſi dire, que ce ton général, „ qui ſert à donner l'uniſſon, & à faire chan- „ rer tout d'accord, ſoit tellement rompu, „ qu'on ne puiſſe proprement y donner le nom „ d'aucune couleur. „

Voyez ſur la difficulté de bien repréſenter les *ombres*, l'article ILLUSION *dans la peinture*, que nous avons tranſcrit des œuvres du même artiſte.

Mais ſur-tout écoutez Rubens ſur la manière de traiter les *ombres* & les lumières. " Com- „ mencez, diſoit-il, par peindre légèrement „ vos *ombres*. Gardez-vous d'y laiſſer gliſſer „ du blanc; c'eſt le poiſon d'un tableau, ex- „ cepté dans les lumières. Si le blanc émouſſe „ une fois cette pointe brillante & dorée, „ votre couleur ne ſera plus chaude, mais „ lourde & griſe. Il n'en eſt pas de même „ dans les lumières: on peut y charger ſes „ couleurs tant qu'on le juge à propos. Elles „ ont du corps: il faut cependant les tenir „ pures. On y réuſſit en établiſſant chaque „ teinte à ſa place, & près l'une de l'autre, „ en ſorte que d'un léger mêlange fait avec „ la broſſe, on le pinceau, on parvienne à „ les fondre en les paſſant l'une dans l'autre „ ſans les tourmenter: & alors on peut re- „ venir ſur cette préparation, & y donner „ les touches décidées qui ſont toujours les „ marques diſtinctives des grands maîtres. (L) »

OPPOSITION (ſubſt. fem.) Ce mot eſt d'un uſage fréquent en peinture. En parcourant toutes les occaſions où l'on en fait uſage, je hazarderai quelques opinions ſur l'abus qu'on en fait.

On dit qu'on ne peut faire valoir une *teinte* ou un *ton* ſans *oppoſition*. Dans le premier cas, on entend qu'en plaçant, par exemple, une teinte jaune à côté d'une teinte violette, on fait paroître celle-ci plus violette encore; de manière que cette teinte violette dont nous parlons, ſera réellement d'un violet imperceptible, ſi elle ſe voit ſur la palette & ſéparée de la teinte jaune qui doit en être voiſine:

Digitized by Google

mais ces deux teintes étent placées ſur la toile, le violâtre paroîtra infiniment plus violet, vu à côté de la teinte jaune, & par *oppoſition* avec elle : pour moi, je penſe que cette manière de s'exprimer eſt vicieuſe, parce que le changement produit eſt plutôt l'effet de la *comparaiſon* que celui de *l'oppoſition*; & mon avis eſt que, dans cette circonſtance, le premier de ces deux mots doit être exclusivement employé.

Il en eſt de même de ce qui regarde le *ton*. On dit ce *ton* n'eſt pas abſolument clair, & il ne paroît tel, que par l'obſcurité de celui qui lui eſt *oppoſé*. Je crois qu'il faut abſolument dire *comparé*.

La raiſon de la préférence que je donnerois dans ces cas, à l'emploi du mot *comparaiſon* ſur le mot *oppoſition*, c'eſt que bien loin que le *ton* voiſin d'un autre *ton*, & qu'une *teinte* voiſine d'une autre *teinte*, obtiennent leur vraie valeur par *oppoſition*, elles doivent au contraire être approchantes, amies, & ne produiſent l'effet deſiré par l'artiſte que par la *comparaiſon*.

Le mot *oppoſition* ne me paroît pas employé avec plus de propriété au ſujet des mouvemens des membres. Cependant on dit communément, les bras doivent être en *oppoſition* l'un avec l'autre, ou ceux-ci avec les jambes; la tête avec le corps & ainſi du reſte, afin de conſerver les régles de l'équilibre, & de ſuivre les principes reçus pour la grace, la force, l'expreſſion &c. : je crois que le mot *contraſte* doit ſeul être employé dans cette circonſtance.

Quoique l'on doive ſentir le vice de ces emplois divers du mot *oppoſition* dans les occaſions dont nous parlons, puiſqu'il ne ſert qu'à tenir la place des expreſſions propres, le mot dont il s'agit eſt encore plus déplacé quand il exprime la différence de la grandeur des figures, ſuivant que leurs plans l'exigent. Ainſi de Piles me paroît s'être ſervi du mot *oppoſition* d'une manière peu convenable, quand il s'exprime ainſi, dans ſa traduction du poëme de Dufreſnoy, au ſujet de la diminution des figures. « Les objets du premier plan doivent dominer ſur les choſes incertaines & » fuyantes; mais que cela ſe faſſe relativement, c'eſt-à-dire, qu'une choſe plus grande » & plus forte, en chaſſe derrière une plus » petite, & la rende moins ſenſible par ſon » *oppoſition*. » Comme ſi la diminution perſpective des objets qui entrent dans un tableau, étoit un moyen arbitraire que le peintre pût employer à ſon gré pour les faire fuir ou avancer, & comme s'ils n'avançoient & n'étoient enfoncés que par *l'oppoſition* que produit leur grandeur reſpective & non par une diminution ou augmentation relative, & calculée ſur l'effet mathématique de la viſion.

Voici les vers dont je viens de rapporter la traduction; *de Arte Graphicâ*, ℣. 153 & *ſeqq.*

Anteriora, magis ſemper finita remotis,
Incertis dominentur, & abſcedentibus, idque
More relativo, ut majora minoribus extent.

On voit qu'il n'y a pas là un mot *d'oppoſition* : mais c'eſt preſque toujours ainſi que de Piles défigure l'ouvrage de Dufreſnoi.

Ces emplois abuſifs de divers écrivains, ont ainſi dénaturé la vraie ſignification du mot *oppoſition* dans l'art, & les ateliers en ont abuſé encore davantage

Pour moi, je penſe qu'il ne peut s'employer avec préciſion que dans le ſens donné par les Rheteurs pour l'art de la parole : chez eux, *l'oppoſition* eſt une figure par laquelle les penſées & les expreſſions frappent les eſprits par leurs grandes différences. *L'oppoſition* eſt approchante de *l'antithèſe*.

De même, dans l'art, Rembrandt, Rubens, Giorgion, Tintoret frappent & entraînent nos ſens par la force *oppoſition* des grandes maſſes de lumières & d'ombres. C'eſt par *l'oppoſition* de la beauté des figures de femmes, avec le déchirement de leur douleur, que Daniel de Voltaire, Raphaël & Lebrun émeuvent l'ame du ſpectateur, ceux-là par le ſpectacle des ſaintes femmes aux pièces de la croix, & celui-ci par ſon tableau du maſſacre des Innocens, dans lequel il a ſi bien peint la douleur des mères de ces victimes.

Souvent c'eſt par *l'oppoſition* qui ſe trouve entre les formes générales d'une compoſition que l'auteur mérite les grands ſuccès; les plaines *fuyantes* d'Arbelles *oppoſées* aux grands grouppes du devant du tableau de Lebrun; la hauteur des combattans ſur les éléphans, & celle du char de Darius oppoſés aux grouppes inférieurs, animent auſſi les eſprits attachés à cette ſuperbe compoſition.

Dans le coloris, un vêtement rouge éclate & fixe l'intérêt ſur une figure, quand il eſt *oppoſé* à un vaſte ciel bien ſerein, ou à des draperies de couleurs tendres.

Si je me ſuis bien fait entendre, *l'oppoſition* ne doit s'appliquer qu'aux grands effets. Je ſens bien que des perſonnes peu diſpoſées à ſuivre mes opinions, pourront oppoſer à la préciſion que j'aſſigne à ce mot; d'abord ſon emploi uſité; en ſecond lieu, elles prétendront que *oppoſition* doit avoir la même ſignification dans les détails que dans les maſſes, & que par conſéquent le violâtre d'une *teinte* eſt proportionnellement, & dans le même ſens, oppoſé à la teinte jaunâtre, que la draperie rouge du Bacchus du Titien, l'eſt au ciel

Digitized by Google

brillant & lumineux qui lui ſert de fond : ils ſuivront le même raiſonnement pour ce que j'ai dit ſur le mouvement des membres; mais au moins m'accorderont-ils que ces idées ſur les détails, ſe rendent mieux encore par les mots comparaiſon & contraſtes; que ces mots mêmes ſont techniques; au lieu qu'on n'en connoît pas d'autres qu'*oppoſition* pour les parties auxquelles je penſe qu'il faut ſeulement l'appliquer, ſavoir, aux grands effets de compoſition & d'expreſſion, & qu'il peut ſervir avec plus d'avantage pour rendre les impreſſions du *coloris* & du clair-obſcur, ſeulement dans les grands *partis*.

Simplifier, ôter toute confuſion, me paroiſſent la bonne manière de bien claſſer les idées, de les rendre claires, & il me ſemble que ces moyens ſont les ſeuls pour la perfection du langage, & pour celle des Arts. (*Article de M.* Roain.)

OR. (ſubſt. maſc.). Il ne faut qu'un artiſte ignorant, deſirant de plaire à un amateur plus ignorant que lui, pour introduire des pratiques funeſtes à l'art. Ce fut ainſi que commença l'uſage d'employer l'*or* dans la peinture. Le pape Sixte IV appella de Florence pluſieurs peintres pour décorer ſa chapelle. L'un d'eux, Coſme Roſſelli, ſtérile dans l'invention, peu ſavant dans le deſſin, & d'autant plus jaloux de l'emporter ſur ſes émules qu'il leur cédoit davantage par le talent, imagina, pour faſciner les yeux, d'employer les couleurs les plus vives, les plus tranchantes, & de les rehauſſer par l'éclat de l'*or*. Sa charlatanerie eut tout le ſuccès qu'il en avoit attendu. Quand les tableaux de la chapelle furent découverts, le Pape fut ébloui de l'éclat que jettoient ceux de Roſſelli, & non content de lui donner la préférence ſur ſes rivaux, il voulut qu'ils retouchaſſent leurs ouvrages, & qu'à l'exemple de celui qu'il déclaroit leur vainqueur, ils y prodiguaſſent l'*or* & l'azur.

Le Pinturicchio enchérit encore ſur la maniere du Roſſelli. Curieux de ſéduire les perſonnes qui ne jugoient du mérite des ouvrages que par leur éclat, il faiſoit de relief les ornemens de ſes peintures, & les enrichiſſoit d'*or*. Les bâtimens qu'il introduiſoit dans ſes tableaux, avoient autant de ſaillie que les ſculpteurs en donnent à leurs bas-reliefs : il n'a pas eu d'imitateurs dans cette innovation.

Mais l'uſage d'introduire l'*or* dans les tableaux eut plus de durée. Michel-Ange lui-même paroît avoir eu deſſein de s'y ſoumettre dans les ouvrages qu'il faiſoit pour la chapelle Sixtine. Le pape Jules II l'en preſſoit : la néceſſité de s'accorder avec les autres tableaux qui ornoient cette chapelle, lui en faiſoient, en quelque ſorte, une loi de convenance : mais l'impatience du pontife qui le hâtoit de finir, & le menaçoit même de le jetter du haut de ſes échaffauds, ne lui permit pas de donner à ſes peintures cette décoration barbare.

Raphaël, dans ſa jeuneſſe, ſacrifia, comme le Pérugin, ſon maître, au goût général. Dans ſon tableau connu ſous le nom de *Théologie*, il repréſenta des Anges & des Chérubins entourés de rayons d'*or* en relief. Il ne pouvoit alors avoir plus de vingt ans, & ce n'eſt point à cet âge qu'un artiſte peut lutter contre l'opinion commune. Mais il ſentit bientôt que l'*or* ne s'accorde point avec les couleurs, & que le but du peintre n'eſt pas de faire des reliefs, mais d'imiter l'apparence du relief ſur une ſurface plane. Ses diſciples & ſes contemporains ſuivirent ſon exemple, & l'*or* fut exilé de la peinture.

On continua ſeulement dans des chapelles & dans des appartemens, où la richeſſe & le luxe ſont plus conſultés que le goût, de peindre ſur des panneaux dorés, & de réſerver ce fond pour ſervir de champ au tableau. On a de ce genre des ouvrages d'habiles maîtres, & même de le Sueur. Mais il eſt aiſé de ſentir que ces peintures qui ſemblent découpées & collées ſur une ſurface d'*or*, ne peuvent faire aucune illuſion, ni produire un heureux effet. Il eſt dans la nature, que la vue ſoit principalement attirée par ce qui a le plus d'éclat : le fond, dans ces ſortes d'ouvrages, attire donc principalement les regards, & ne leur permet pas de s'arrêter aux objets qui y ſont repréſentés. (L.)

ORDONNANCE (ſubſt fem.). C'eſt le réſultat de la diſpoſition des objets qui ſont repréſentés dans les ouvrages de l'art. L'*ordonnance* eſt confuſe quand l'ouvrage eſt ſurchargé d'objets qui ſe nuiſent les uns aux autres par leur diſpoſition ou par leur multiplicité. Elle eſt riche non par le grand nombre des objets, mais quand l'artiſte a ſu la diſpoſer de manière que le champ ne ſemble pas réduit à une ſorte de nudité qui annonce dans l'auteur un défaut de génie. Elle eſt pauvre, quand elle ne répond pas à la richeſſe du ſujet. Elle eſt nette, quand tous les objets, ſans être iſolés ou découpés, ſe diſtinguent cependant au premier coup-d'œil. Elle eſt embarraſſée quand elle offre des parties que le ſpectateur ne démêle pas aiſément.

La belle *ordonnance* differe, je crois, de l'*ordonnance* riche. La première ſuppoſe de la ſimplicité, la ſeconde de l'abondance. Les *ordonnances* de Paul Véroneſe étoient ordinairement riches; celles de Raphaël & des grands maîtres de l'école romaine étoient ordinairement belles. Le caractère de celles de Rubens étoit

Digitized by Google

impoſant; le caractère de celles de Coypel étoit théatral.

Le ſujet indique quelquefois le genre d'*ordonnance* que l'artiſte doit adopter. Elle doit être riche dans un ſujet aſiatique, ſimple, dans un ſujet des temps héroïques. Ce ne ſera peut-être pas un défaut qu'elle ſoit pauvre dans le repas de Philémon & Baucis.

Comme l'*ordonnance* tient de près à la *compoſition* & à la *diſtribution*, nous croyons pouvoir ici renvoyer le lecteur aux articles qui traitent de ces deux parties de l'art.

On peut s'en tenir ſur l'*ordonnance* à ce qu'a dit Félibien: » il eſt impoſſible de réduire » en règles tout ce qui eſt néceſſaire pour bien » ordonner les figures qui compoſent un tableau, » parce que l'*ordonnance* eſt une partie qui » dépend du génie & du jugement du peintre »; il pouvoit ajouter, & du ſujet. Auſſi ne vois-je pas que les grands maîtres qui ont écrit de l'art ſe ſoient arrêtés ſur cette partie. Ils ont ſans doute reconnu que tous les détails dans leſquels ils pourroient entrer auroient trop rarement une juſte application.

Un artiſte juſtement célèbre loue les maîtres qui ſe plaiſoient à compoſer leurs tableaux de grandes figures en petit nombre; qui les preſſoient & les amonceloient en quelque ſorte, ce qui les rendoit très grouppées, en ſorte qu'elles s'entre-ſoutenoient les unes les autres. » Il ſemble même, ajoute-t-il, qu'ils aient » cherché, pour augmenter ce reſſerrement, » à y employer de fréquens raccourcis qui en » effet font tenir plus de choſes dans un petit » eſpace ».

Cette manière d'ordonner eſt-elle conforme à la nature? Nous avons vu ailleurs que les hommes cherchent naturellement à ſe raſſembler par pelotons; mais ils ne cherchent pas à ſe preſſer, à s'entaſſer, à moins qu'ils n'y ſoient engagés par les circonſtances.

Cette manière d'ordonner eſt-elle favorable à la beauté de la compoſition? N'y a-t-il pas plus de vraie beauté dans les développemens des figures & des grouppes, que dans leurs entaſſemens? Une belle compoſiton doit être enchainée, mais non, pour ainſi dire, entaſſée en paquets.

» J'avoue, continue-t-il, que cette manière » riche & qui a quelque choſe de grand, m'a » toujours beaucoup ſéduit. Cependant je ne » diſconviens pas qu'elle eſt peu uſitée en » France. Lorſque quelqu'un la haſarde, les » artiſtes en ſentent le prix & lui donnent » des éloges; mais les critiques diſent qu'il » n'y a pas d'air entre les grouppes ».

Si cette manière avoit tant de prix aux yeux des artiſtes François, on la leur verroit adopter, & cependant ceux d'entr'eux qui occupent les premiers rangs ſemblent s'en éloigner de plus en plus.

Au reſte le ſujet, & la forme du tableau peuvent quelquefois engager à la ſuivre: mais les critiques ne paroiſſent pas avoir tort quand ils veulent qu'on puiſſe ſe promener en imagination autour des grouppes, & qu'il y ait de l'air entr'eux comme il y en a dans la nature. Quand les Carraches, que cite notre artiſte, ont cru devoir preſſer & amonceler leur figures, on ne voit pas, autant qu'on en peut juger par ceux de leurs ouvrages qui nous ſont connus en originaux ou par la gravure, qu'ils aient négligé de faire ſentir qu'il y a de l'air entre les grouppes, & qu'on pourroit en faire le tour, ſi ces grouppes étoient en effet de relief.

» Enfin, dit encore le même artiſte, les » raccourcis ne plaiſent guere au commun des » hommes; ils ont peine à les concevoir. C'eſt » cependant une beauté dans l'art, puiſqu'en- » fin la difficulté ſurmontée y doit être comptée » pour quelque choſe ».

J'oſe croire ici que le commun des hommes n'a pas tort, & qu'il raiſonne comme devroient raiſonner les artiſtes les plus diſtingués.

Convenons d'abord qu'on ne peut deſſiner une ſeule figure dans la ſituation la plus ſimple, ſans exprimer pluſieurs raccourcis. Ce n'eſt donc pas de ces raccourcis que notre artiſte veut parler; mais de ceux qui ſont plus rares, qu'on peut le plus ſouvent éviter, qui exigent plus de ſcience, que le public appelle vulgairement des raccourcis outrés, & qu'on pourroit ſouvent appeller des raccourcis recherchés.

Ces raccourcis ſuppoſent beaucoup de ſavoir dans ceux qui parviennent à les bien exprimer: nous accorderons encore qu'ils ſuppoſent une grande difficulté vaincue. Mais le ſavoir, mais l'art de vaincre des difficultés eſt-il le but de l'art? Non; ce but eſt de plaire. Le ſavoir, l'art de faire même des choſes difficiles ne ſont que des moyens de parvenir à ce but. L'affectation de ſavoir, celle de faire ſentir au ſpectateur qu'on a eu des difficultés à vaincre, en éloignent. Cette affectation a nui même au grand talent de Michel-Ange.

Quel eſt le vrai moyen de plaire? Il n'en eſt qu'un général; c'eſt l'expreſſion du beau. Je demanderai donc ſi ce n'eſt pas dans leur développement, & non dans leur raccourci, que les formes montrent toute leur beauté. Si cela eſt vrai, l'artiſte doit chercher à développer, & éviter autant qu'il le peut les raccourcis. Auſſi voyons-nous qu'en général les grands maîtres ſe ſont appliqués à développer leurs principales figures: mais ils ont montré leur ſavoir ou ont obéi à la néceſſité, en ad-

mettant les raccourcis dans des figures ſubordonnéca.

Prenez la belle tête de l'Apollon du Vatican ou de la Vénus de Médicis: poſez-la de manière que vous n'en voyez guere que le deſſous du menton, les narines, une partie du front; faites-en le deſſin le plus précis: ce deſſin pourra être fort ſavant, mais la tête ne ſera plus belle.

Choiſiſſez dans la nature le plus beau bras; poſez-le de manière qu'il ſe préſente directement à la hauteur de votre œil, & faites-en un deſſin; ce bras ne ſera plus beau.

Mais changez la poſe, ou placez-vous de manière que vous voyez ce bras bien développé; vous pourrez alors en faire un deſſin digne de plaire.

Toutes les fois que les artiſtes travailleront pour le petit nombre des hommes qui peuvent juger la ſcience, & non pour le grand nombre de ceux qui ſont ſenſibles à la beauté, ils ne trouveront qu'un petit nombre d'approbateurs.

L'artiſte eſt obligé d'acquérir toute la ſcience & toute la manœuvre de ſon art: mais comme ces acquiſitions lui ont coûté beaucoup de peine, il eſt porté naturellement à en faire un faſtueux étalage, & même à les regarder comme ſon principal objet: cette diſpoſition lui fait ſouvent oublier le véritable but auquel il doit tendre.

L'artiſte ſavant recherche les applaudiſſemens des artiſtes qui en ſavent à-peu-près autant que lui, & mépriſe le public qui ne ſait rien: mais c'eſt à ce public qu'il doit plaire.

De toutes les ſciences qui tiennent à l'art, celle d'exprimer le beau eſt ſans doute la plus difficile, puiſqu'un ſi petit nombre d'artiſtes l'a poſſédé.

Pauci quos æquus amavit
Juppiter.

(*Article de M.* LEVESQUE.)

M. de Jaucourt, auteur de l'article *ordonnance* dans l'ancienne Encyclopédie, diſtingue avec raiſon deux ſortes de compoſitions, d'où réſultent auſſi deux différentes ſortes d'*ordonnances*. Dans la première ſorte de compoſition, qu'il appelle pittoreſque, l'artiſte s'occupe de l'*ordonnance* des objets par rapport à l'effet général du tableau; dans la ſeconde, qu'il nomme poëtique, l'artiſte cherche ſurtout à rendre plus vraiſemblable & plus touchante l'action qu'il veut repréſenter.

Nous nous contenterons, ajoute-t-il, de remarquer ici que le talent de la compoſition poëtique, & le talent de la compoſition pittoreſque ſont tellement ſéparés, qu'on connoît des peintres excellens dans l'une & qui ſont groſſiers dans l'autre. Paul Véroneſe, par exemple, a très bien réuſſi dans cette partie de l'*ordonnance* que nous appellons compoſition pittoreſque. Aucun peintre n'a ſu mieux que lui bien arranger ſur une même ſcène un nombre infini de perſonnages, placer plus heureuſement ſes figures, en un mot bien remplir une grande toile, ſans y mettre de confuſion: cependant Paul Véroneſe n'a pas réuſſi dans la compoſition poëtique; il n'y a point d'unité d'action dans la plupart de ſes grands tableaux. Un de ſes plus magnifiques ouvrages, les noces de Cana, qu'on voit au fond du réfectoire du couvent de Saint Georges à Veniſe, eſt chargé de fautes contre la poëſie pittoreſque. Un petit nombre des perſonnages innombrables dont il eſt rempli, paroît être attentif au miracle de la converſion de l'eau en vin qui fait le ſujet principal, & perſonne n'en eſt touché autant qu'il faudroit. Paul Véroneſe introduit parmi les conviés des Religieux bénédictins du couvent pour lequel il travaille. Enfin ſes perſonnages ſont habillés de caprice, & même il contredit ce que nous ſavons poſitivement des mœurs & des uſages du peuple dans lequel il choiſit ſes acteurs.

Comme les parties d'un tableau ſont placées l'une près de l'autre, & qu'on en voit l'enſemble du même coup d'œil, les défauts qui ſont dans l'*ordonnance* nuiſent beaucoup à l'effet de ſes beautés.

ORIGINAL. (*ad*) Un tableau *original*, une ſtatue *originale*, c'eſt-à-dire un tableau, une ſtatue pour leſquels l'auteur n'a eu d'autre modèle que la nature & ſon imagination.

On prend auſſi ce mot ſubſtantivement, & alors on l'oppoſe au mot copie. » Il eſt quelquefois très-difficile de diſtinguer une » copie de *l'original*. Voyez l'article COPIE.

Le mot *original* ne s'emploie qu'en parlant d'un ouvrage de l'art, & non d'un modèle qu'offre la nature. Les artiſtes ne diſent pas qu'une académie rend bien *l'original* pour ſignifier qu'elle rend bien le modèle vivant d'après lequel on l'a faite. Ils ne diſent pas qu'un portrait reſſemble bien à *l'original*, pour exprimer qu'il eſt reſſemblant à la perſonne qu'il repréſente. Quand ils s'énoncent ainſi, ils veulent faire entendre que l'académie, ou le portrait s'accorde bien avec une autre académie, ou un autre portrait dont l'ouvrage qu'ils jugent n'eſt qu'une copie. Lorſqu'un maître copie lui-même un de ſes ouvrages, ce ſecond ouvrage ne ſe nomme pas une copie, mais un double, & il conſerve ſon rang entre les *originaux*. Une eſtampe faite d'après un tableau ou un deſſin eſt *originale*. Une eſtampe faite d'après une autre eſtampe, eſt une copie.

ORIGINALITÉ

ORIGINALITÉ. (ſubſt. ſem.) Qualité par laquelle un homme ſe diſtingue des autres hommes, & un artiſte des autres artiſtes, par des traits de caractère qui lui ſont propres. Quand un artiſte fait bien, en dédsignant de marcher ſervilement ſur les traces des autres; quand le caractère particulier qu'il imprime à ſes ouvrages, eſt pour l'srt une nouvelle acquiſition, une nouvelle richeſſe, ſon *originalité* eſt louable, & prend même le nom de génie. Quand il no s'écarte de la vole commune que pour s'égarer, quand il fait moins bien que les grands maîtres, en ſe piquant de ne pas faire comme eux, ſon *originalité* eſt vicieuſe, & prend le nom de biſarrerie. (L.)

ORIGINE *Naturelle de la peinture* (*) Si l'on cherche l'orlgine naturelle ou eſſentielle de la peinture, je veux dire, celle qui eſt fondée inaltérablement ſur la nature de l'homme; & ſi l'on veut appercevoir la deſtination univerſelle & également inaltérable de cet art, il faut examiner quels ſont les beſoins & les penchans univerſels de l'homme, ſoit qu'il vive en petites ſeciétés, ſoit que réuni à un grand nombre, il devienne membre de ces aſſemblages immenſes qu'on déſigne par les noms de peuples & de narions. Il faut encore obſerver en parcourant l'hiſtoire, qu'il eſt des inſtltutions remarquables, en ce qu'elles s'établiſſenr dans quelque forme de ſociété que les hommes vivent.

Il eſt néceſſaire enfin de reconnoître que les arts libéraux, au nembre deſquels la peinture, collectivement avec pluſieurs suttes branches du deſſin, ſe trouve compriſe, ſont des langages, & eſſentlellement les langages ſont des inſtitutions attachées à l'état de ſociété indiſpenſable à l'homme. Je crois avoir ouvert le premier la route qui peut conduire à ces notions intéreſſantes : ſi ce ſujet eſt au-deſſus de mes forces, des eſprits plus éclairés que le mien rectifieront mes idées, ou leur donneront l'étendue & la clarté néceſſaires.

L'hiſtorique de la peintnre conſiſte dans quelques fragmens que les hommes ſtudieux ont recueillis & raſſemblés en liſant les écrits des anclens, & en appuyant ſur les monumens antiques qui exiſtent encore, les connoiſſances qu'ils y ont puiſées.

Ces témoignages prouvent effectivement d'une manière indubitable, qne la peinture, ainſi que les arts qui ont des rapports avec elle, remonte à-peu-près, à ce que neus nommons une grande antiquité.

Cependant il faut obſerver qu'il ne reſte que des fragmens des peintures les plus anciennes, & un nombre plus conſidérable, à la vérité, de tableaux déterrés de nos jeurs dans les ruines d'Herculanum, mais dont la plupart ſont altérés. D'où il réſulte que l'hiſtorique de la peinture & les menumens de cet art que nous poſſédons, ſont aſſez inutiles aux progrès des modernes & à l'inſtruction des artiſtes; ils ſont même inſuffiſans pour contenter la curioſité raiſonnée des eſprits qui comparent ces fragmens de travaux de deux ou trois nations anciennes ſeulement avec la maſſe générale des hommes, avec le nombre de peuples, qui, depuis ſi longtemps, couvrent ſucceſſivement les différentes parties de la terre, & avec la ſumme des temps, qui paroît à ceux qui la conſiderent philoſophiquement, ce que paroît à un Navigateur au milieu d'une mer immenſe, l'étendue des eaux qu'il croit ſans limites.

Au reſte, les ſavans qui ont parlé le plus des arts, & je penſe qu'on ne peut guère nommer que Pline, n'ont pu ſans doute donner, faute de matériaux, plus d'étendue qu'ils ne l'ont fait aux notions hiſtoriques qu'ils nous ont tranſmiſes.

L'Art du deſſin eſt la baſe & le principe de la ſculpture, de la peinture & même de l'architecture; mais je dois me reſtreindre à la peinture & à la ſculpture, conſidérées comme provenans de l'art du deſſin.

Quels ſont donc les élémens de l'art du deſſin? le lecteur avec un peu de réflexion répondra en me prévenant :

Les élémens de l'art du deſſin ſont des lignes droites, courbes, de toutes les eſpèces & de toutes les courbures poſſibles, qui, employées avec attention, avec adreſſe, avec intelligence, & combinées entre elles, parviennent à imiter les formes des objets naturels & viſibles. Je me ferai maintenant une ſeconde queſtion plus embaraſſante, ſur la réponſe de laquelle je ſerois ſurpris d'être prévenu, parce qu'elle ſuppoſe & exige des obſervations. La voici;

A quoi tient en nous, que tous les hommes apportent en naiſſant la faculté & la néceſſité de créer les arts? à quoi, dis-je, tient dans chaque individu le penchant déterminant de tracer ces lignes & ces traits imitatifs qui conſtituent l'art du deſſin? Après avoir obſervé & réfléchi,

(*) On s'appercevra que cet article auroit eu beſoin d'être éclairci & retouché par l'auteur : mais près de ſa fin, quand il le compoſa, il lui reſtoit le beſoin & non la force de produire : la défaillance de ſon corps nuiſoit à la netteté de ſon eſprit, & il ne pouvoit être ſévère pour lui-même. Ce morceau, rempli de vues ingénieuſes, eſt ſon dernier ouvrage, & preſqu'aux derniers inſtans de ſa vie, il écrivit encore quelques lignes qu'il avoit deſſein d'y placer, & dont on n'a pu faire uſage.

il ma paru évident qu'il dérive immédiatement de la pantomime.

La pantomime eſt, comme je l'ai fait obſerver, le premier des langages & le premier des arts; c'eſt la pantomima qui nous excite & nous induit ſans ceſſe à donner une apparence viſible & même durable aux lignes & aux traits qu'elle trace en l'air avec les mains, les bras, les mouvemens du corps aux moindres déſignations qu'elle veut communiquer & tranſmettre.

Sans entrer ici dans une foule de preuves de cette aſſertion, mettons le lecteur, peut-être ſurpris de ſa nouveauté, ſur la voie des faits qui peuvent lui en prouver la vérité.

Qu'on ſe repréſente donc le ſauvage ignorant la langue d'un homme qui aborde ſon rivage, & qui veut par des ſignes, obtenir des notions dont il a beſoin. Le ſauvage attentif obſerve; & s'il croit avoir compris & qu'il veuille indiquer quelque diſtance ou déſigner quelqu'objet, il forme avec ſes mains & ſes bras des lignes de toute eſpèce, qu'il deſſine, pour ainſi dire, dans le vague de l'air, & à l'aide deſquelles il communique à l'étranger une idée des formes, des diſtances ou des dimenſions caractériſtiques des objets & même des courbures du chemin qu'il a deſſein de déſigner: s'il veut indiquer la mer, ſes bras étendus forment en ſe rapprochant de lui, des courbes ſucceſſives qui déſignent les ondulations des flots: nous conſervons toujours, dans quelqu'etat de civiliſation que nous ſoyons parvenus, des traces de cette génération de l'art du deſſin. Les artiſtes peuvent à tout inſtant être ſurpris deſſinant pantomimement les objets qu'ils décrivent ou dont ils s'occupent: les pantomimes fameux perfectionnés par l'étude ne méritent une grande réputation, qu'autant qu'ils deſſinent exactement & avec la plus grande juſteſſe, par leurs geſtes & leurs mouvemens, les objets qu'ils veulent repréſenter.

C'eſt d'après ces obſervations qu'il faut ſe rappeller le penchant ſtimulant qui incite l'homme à donner de la durée à ce qui eſt inſtantané.

Les productions de trois des ſix arts libéraux ſont paſſageres, inſtantanées, & ne laiſſent aucune trace viſible & palpable de leur exiſtence. Ces arts ſont la pantomime, les ſons articulés & les ſons modulés; les productions des trois autres ſont plus ou moins durables, & tombent ſous le ſens de la vûe & du toucher; ce ſont la ſculpture, la peinture & l'architecture. J'ai dit que l'homme étoit naturellement & puiſſamment incité à donner, autant qu'il lui étoit poſſible, aux arts d'une de ces claſſes les qualités diſtinctivement propres à ceux de l'autre, c'eſt-à-dire, aux productions momentanées, une durée quelconque d'exiſtance; & aux ouvrages durables, l'eſprit que peut communiquer aux autres la rapidité avec laquelle pluſieurs ſont auſſi-tôt produits que conçus. Il eſt naturel à la curioſité de l'eſprit méditatif de démêler quelle pourroit être la cauſe de ce penchant ſi fécond en eſpéces de miracles, qui nous frappent & nous étonnent tous les jours dans les inventions dont les hommes enrichiſſent les ſciences & les arts.

Peut-être me pardonnera-t-on, par cette raiſon, d'offrir des conjectures tirées d'un ouvrage auquel une foible ſanté & d'autres occupations ne m'ont pas permis de me livrer entiérement. L'homme, je l'ai dit, eſt néceſſairement excité à exprimer & à communiquer à ſes ſemblables ce qu'il éprouve au dedans de lui pour obtenir les ſecours qui lui ſont néceſſaires dans une infinité de circonſtances; il cède avec plaiſir au penchant plus doux, qui l'invite à imiter, même ſans une néceſſité abſolue, les objets qui lui plaiſent ou qui l'intéreſſent.

De ces divers principes naît enfin, ou plutôt s'allume un deſir inquiet & curieux de connoître, deſir plus ou moins apparent, plus ou moins actif, mais univerſel & eſſentiellement attaché à notre nature phyſique & intellectuelle. Tels ſont les motifs de preſque toutes les opérations de l'intelligence & de l'induſtrie des hommes.

En effet, ſi vous les obſervez lorſqu'ils ne ſont pas abrutis par la plus épaiſſe ignorance, ou anéantis par l'excès des travaux, des beſoins, déchirés par les douleurs, ou totalement égarés par le délire des paſſions, vous appercevrez qu'en toute occurrence, à toute occaſion, ils interrogent la nature, ou qu'ils s'occupent de l'imiter. S'ils l'interrogent, ils ſont ſur la voie de toutes les ſciences.

L'idée ſeule de l'imiter les met ſur la route de tous les arts.

Mais quelle eſt à ſon tour la cauſe interne & ſourdement active de ce deſir de tout connoître & de ce penchant à tout imiter?

C'eſt un inſtinct univerſel qui ſollicite chacun des hommes à ſurmonter les contrariétés attachées indélébilement à ſa nature. L'homme tourmenté par le peu de proportion & d'égalité de ſes ſens entr'eux, par les imperfections diverſes de ſes organes, par les bornes de ſes facultés, eſt continuellement preſſé du deſir de les rendre plus égales, mieux aſſorties, & plus parfaites. Borné dans la ſenſibilité du tact, ſoumis dans l'uſage de ſa vue aux viciſſitudes de la lumiere, paſſif à l'égard de ſon odorat; tâchant, mais en vain, de retenir des ſons fugitifs qu'un ſonfle enlève & porte loin de lui; héſitant ſur l'impreſſion, & plus encore ſur la nature des objets qu'il ſoumet à ſon goût;

Digitized by Google

ſomparant ſans ceſſe ſes facultés les unes aux autres, toujours bleſſé dans ces comparaiſons par one diſcordance & des diſproportions qui le contrarient, le fatiguont & l'humilient, il s'efforce d'établir un accord, une égalité qui lui paroiſſent le termo de ſa perfectibilité. Mais dans cetro entrepriſe, ſi l'intelligence & l'induſtrie lui prêtent des ſecours qui flattent ſon eſpérance, elles no lui en donnent jamais aſſez pour épuiſer ſes deſirs & ſuſpendre ſes efforts.

En effet, non ſeulement les imperfections des ſens dont je viens de parler lui font éprouver des contrariétés : mais combien ſes intentions méditées en renouvellent & en varient ſans ceſſe le nombre? L'hommo veut mouvoir un corps, ſa forco eſt arrêtée par la peſanteur do la matiere; il veut au moins l'ébranler, elle réſiſte ſi l'induſtrie ne lo ſecoure: ſa volonté prompte & exigeante ne trouvo à employer qu'une puiſſance tardive & foible; il apperçoit avec rapidité l'objet qu'il no peut atteindre que lentement. Quelle diſproportion entre la vélocité dont s'élanco ſon regard & la langueur dont ſe traine ſon action! entre l'étendue qu'il embraſſe par la penſée & l'eſpace borné qu'il occupe: Il ſe meut, ſon intention l'a devancé; il ſe dirige vers un but avec touto la viteſſe dont il eſt capable; ſes deſirs qui l'ont atteint ſe précipitent déja vers un autre; les objets dont la poſſeſſion le flatte, ſe détruiſent; il y a attaché ſon affection, ils s'évanouiſſent. Le deſir ſe reproduit auſſi-tôt qu'il eſt ſatisfait; le plaiſir diſparoît à l'inſtant qu'on le goûte. Sans ceſſe des effets qui preſſent l'homme d'augmenter certaines facultés pour les rendre égales à d'autres, de rendre durable ce qu'il voit lui échapper & ſe perdre, de prolonger des ſouvenirs, d'adoucir des regrets, de rappeller des jouiſſances; par-tout enfin des motifs qui excitent, qui nourriſſent le deſir do connoître & le penchant à imiter. C'eſt par l'effet do ces inégalités indeſtructibles, de ces contrariétés toujours renaiſſantes, que les hommes tourmentés d'une peine utile, ouvrent par-tout & ſans ceſſo la carriero des ſciences & des arts.

Si l'on penſe que cos détails de la marche naturelle de l'intelligenco humaine m'ont trop entrainé, il faut ſe rappeler que l'origine hiſtorique de la peinturo, ne m'offroit aucun moyen do ſuivre & de faire connoître l'apparence même de ſes premiers pas: eſſayons de la rencontrer, en découvrant, chemin faiſant, encore quelque raiſon de la différence que je trouve entro la marche de la peinture & de la ſculpture: on doit en ſoupçonner quelqu'une; car ces deux arts étant fils d'on même pere (l'art du deſſin), on a dû s'attendre à les voir marcher également. Mais examinons ſi la peinture ne contiendroit pas quelques-uns de ces obſtacles qui agiſſent pour ainſi dire ſourdement, ſans qu'on s'en apperçolve, & qui ſuſpendent & ralentiſſent néceſſairement ſes premiers pas & ſes premiers progrès. Pour cela, rapprochons l'une do l'autre les définitions de la peinture & de la ſculpture.

La ſculpture eſt l'art de rendre ou d'imiter des formes d'objets viſibles & palpables par des formes de matieres quelconques, également viſibles & palpables.

La peinture eſt l'art d'imiter des objets viſibles avec le ſecours de la couleur, ou, pour être plus exact, avec le ſecours do pluſieurs couleurs. On eſt aiſément frappé, pour peu qu'on réfléchiſſe ſur ces deux énoncés, d'une différence eſſentielle; car imiter des formes viſibles & palpables par des formes qui tombent pareillement ſous les ſens de la vuo & du toucher, c'eſt une maniere ſimple d'imiter, dans laqoelle on peut comparer l'imitation & lo modele, dans laquelle, à l'aide du toucher, on peut apprécier leur plus ou moins de conformité, dans laqoelle enfin des meſures peuvent être employées pour vérifier la conformité des dimenſions; mais imiter les objets viſibles, palpables, au moyen des couleurs qui, étendues ſur des ſurfaces, n'offrent à la main aucune forme palpable, c'eſt évidemment un art moins ſimple; l'un imite les formes par des formes, le relief par le relief; l'autre imite des formos par des apparences de formes, & le relief par des illuſions & des artifices ingénieux qui manquent de réalité. Ce n'eſt pas tout; car auſſi-tôt que l'imitation eſſaio d'employer les couleurs, elle rencontro une ſource inépuiſablo de difficultés que lui oppoſe la variation ou progreſſive ou accidentelle do la lumiero, qui ſe répand & ſe varie ſans ceſſe ſur tout les objets viſibles, ou y répand & y varie l'ombro qui n'eſt que la privation do la lumière. Je n'entrerai pas, & ce n'eſt pas le moment, dans los détails que préſente cette ſource trop féconde d'obſtacles qui embarraſſent les artiſtes-peintres les plus habiles juſques dans leurs plus grands progrès, & je reviens à examiner à leur tour les exemples quo la nature a ſemblé vouloir offrir aux hommes pour nourrir leur émulation, & ſervir même de modelo à leors imitations.

Le peintre, c'eſt-à-dire, colui qui amploye des couleurs, guidé par l'art du deſſin, trouve, il eſt vrai, les objets naturels colorés; ſon adreſſo & ſon induſtrie peuvent parvenir à compoſer avec des teintures naturelles, formées du mélange de terres ſolubles dans l'eau, ou bien de diſſolutions de parties métalliques que la nature offre abondamment, le moyen d'aſſimiler la nuance de ces couleurs, par exemple, à colle

du verd dont les feuilles ſont teintes; mais alors c'eſt la teinture qu'il effaie & qu'il découvre, & ce n'eſt pas la peinture: la nature opère bien de même; mais ſa teinture ſe change naturellement en peinture par les effets variés que lui fait éprouver la lumiere en raiſon de ſes accidens, & en raiſon des formes & des plans des objets; au lieu que la teinture qu'aura employée celui qui cherche à imiter les objets avec la couleur qu'il a bien aſſortie, en ſe guidant, pour les formes viſibles, par les traits & les lignes que lui prête l'art du deſſin, cette teinture, dis-je, ne reçoit qu'un effet uniforme de la lumiere, & n'indique ni relief, ni plans différens. Invoquerons-nous ici la réflexion des objets dans une eau limpide, qui eſt ſans doute le plus parfait modèle de la perfection de la peinture, conſidérée juſques dans le libéral? Helas! c'eſt un modèle indéchiffrable pour ceux qui eſſaient leurs premiers pas dans la carriere d'un des arts les plus difficiles qu'il y ait à exercer avec de véritables ſuccès. En effet, toutes les illuſions que l'art eſt obligé de créer ſe trouvent raſſemblées dans une eau tranquille, pure, criſtalline, ainſi que ſur le miroir ſans défaut; & les détails de perfection y ſont pouſſés ſi loin, qu'on doit déſeſpérer, avec juſte raiſon, d'y atteindre, qu'il faut même que les artiſtes craignent de s'y attacher trop.

Voyons préſentement les exemples, les incitations qu'offre auſſi la nature à l'homme qui veut faire les premiers pas dans l'art d'imiter les formes par des formes.

Eh! dans quel climat, on diroit preſque dans quel lieu ne ſe préſente-il pas à lui une terre propre, au moins accidentellement, à favoriſer le penchant dont le premier principe, comme je l'ai dit, eſt dans l'eſſence de l'homme? Cette terre amolie par la pluie, pénétrée de roſée, ſe prête ſous les doigts qui la preſſent à recevoir les formes que l'homme veut lui donner. En retenant la trace de ſes pas, elle le fait appercevoir de ſa docilité; enfin les moyens les plus faciles ſe préſentent à lui dans les lieux qu'il choiſit le plus ſouvent pour ſon repos.

S'arrête-t-il aux bords des ruiſſeaux, ou des fontaines; ces lieux ombragés & frais lui offrent le plus ordinairement une argile pâteuſe, douce & flexible qui, cédant ſans effort à l'impreſſion de ſa main, dont elle retient juſqu'aux moindres linéamens, éveille en lui le deſir d'imiter, & même dans l'art de modeler porté à ſa plus grande perfection, elle conſerve encore le droit d'être conſacrée à l'imitation des formes. La cire s'offrira preſqu'auſſi naturellement à l'homme imitateur, pour ſatisfaire ſon penchant, que le miel qu'elle renferme s'eſt offert pour contenter ſes beſoins.

Si, d'une autre part, l'homme veut enfin tracer, ou légérement, ou plus profondément ſur une ſurface, le contour de l'objet que l'ombre vient préſenter à ſes yeux, ſecours commun à la peinture & qu'on lui donne pour première origine; une branche éclatée qui forme une pointe, une arrête de poiſſon, une pierre tranchante, une plume d'oiſeau, même, ne ſe preſentent-elles pas ſous ſa main à l'envi? le ſable mouillé, la terre amolie, l'écorce tendre des jeunes arbres, le bois applani, une pierre crayeuſe, liſſe & docile; tout ce qui l'entoure enfin ſe transforme en moyens ſi faciles, ſi abondans, ſi ſimples, qu'on peut les joindre aux moyens plus immédiatement attachés à l'homme, tels que ſi l'on peut parler ainſi, la fidélité & la mémoire exacte du ſens de la vue, lorſqu'il eſt exercé, & l'agilité ainſi que l'adreſſe des mains; dons que la nature nous diſtribue, il eſt vrai, inégalement; mais de maniere que tous les individus participent à des bienfaits ſi importants. Voila un tableau fidele qui, dans ſon réſultat, offre moins de facilités aux premiers eſſais de la peinture qu'à ceux de la ſculpture. La peinture ne peut donc accorder ſa marche avec celle de ſa ſœur.

L'art du deſſin, ſi informe dans ſes premiers temps, ce qui doit être & ſera dans tout pays où l'art du deſſin eſſayera de germer, ou dans lequel il prendra naturellement racine, déſignoit ſeulement les premiers traits des figures par des lignes ſimples & pour la plupart droites.

On doit bien aiſement penſer d'après l'origine naturelle de l'art du deſſin, qu'il n'eſt pas poſſible que ſes premiers eſſais ſoient plus compliqués: ils doivent être à-peu-près les mêmes, dans quelque lieu qu'il ſoient tentés, & quel que ſoit l'individu qui les faſſe; car ſi l'on examine ce que ſont le plus naturellement les traits que la pantomime, dans ſa plus grande ſimplicité, ſuggère à la main qui entreprend de déſigner un homme, par exemple, on voit que c'eſt toujours une ligne droite perpendiculaire, ſurmontée d'un rond qui indique la tête, que deux autres lignes indiquent les bras & deux autres les jambes. Les preuves de ces informes eſſais ſe préſentent tous les jours à nous dans les amuſemens des enfants & des hommes qui ſont à-peu-près dans la claſſe de l'homme de la nature, quoique faiſant partie des ſociétés les plus inſtruites. Sur quoi j'engage mes lecteurs à obſerver que nous pouvons ſouvent ſupléer aux peines infinies qu'on prend de parcourir des pays inconnus, ou nouvellement découverts, pour étudier l'homme dans ſa nature; en effet je ne penſe point qu'il y ait de royaume en Europe, où l'on ne puiſſe rencontrer un prodigieux nombre d'hommes, qui, ſans participer aux idées de ceux de leurs pareils,

Digitized by Google

qui forment des claſſes plus inſtruites ou plus façonnées, ne ſont que ce que la nature fait les hommes de tous les pays : on peut porter plus loin cette réflexion, & remarquer qu'il y a une quantité d'eſpeces de peuplades dans les lieux incultes & moins acceſſibles, moins ſuſceptibles, par conſéquent de fréquentations & de communication d'idées, où l'on apperçoit la marche preſqu'imperceptible des grandes inſtitutions.

Il ne faudroit donc peut-être qu'avoir la patience de s'y introduire, d'y-être adopté, d'y ſéjourner, d'y obſerver enfin, pour étudier profondément l'homme en lui même, ſur-tout en joignant à ces études, celle de l'enfance, qui, malgré tout ce qu'on lui ſuggère, eſt toujours, pendant un plus ou moins long-temps, preſque l'ouvrage de la ſeule nature.

Je reviens aux lignes ſimples & droites que la pantomine fait tracer d'abord à la main, & qu'un penchant, dont nous avons déjà parlé plus d'une fois, nous excite à rendre viſibles, palpables & moins fugitives. Si je m'arrête à cette époque, c'eſt qu'elle me ſemble être celle d'une des inventions les plus néceſſaires à l'homme, & qui étonne davantage lorſqu'elle eſt perfectionnée; je veux dire l'écriture. La marche toute extraordinaire des commencemens de cet art dans l'Egypte a fixé mon attention, & le réſultat de mes réflexions eſt de penſer que c'eſt de l'art du deſſin au berceau & n'ayant point perdu le caractère de la pantomine, que doivent naturellement naître la plus grande partie des premiers ſignes employés par les hommes pour conſigner, d'une manière viſible & durable, des déſignations qu'ils veulent préſerver de l'oubli. Ces réflexions, que je me ſuis permiſes, m'ont conduit plus loin encore, relativement aux anciens Egyptiens; je me ſuis repréſenté, d'après des notions hiſtoriques, ce peuple déjà gouverné deſpotiquement par des Rois, qui étoient eux-mêmes prêtres & vraiſemblablement chefs de la religion : j'ai penſé, comme la ſuite de leur hiſtoire le fait appercevoir, que l'inſtitution religieuſe étoit alors la ſeule qui eût une influence déciſive; point d'inſtitution patriotique, le pouvoir abſolu lui eſt abſolument contraire; point de culte héroïque, les héros effrayent les deſpotes. Il m'a ſemblé voir encore que le culte, qui ſans doute avoit été établi ſans ſyſtême général, avoit le caractère abſolument myſtérieux; & il me ſemble que ces premiers & informes eſſais de l'art du deſſin, ces traits qui repréſentoient à ſi peu de frais des figures humaines par deux ſimples lignes ſurmontées d'un rond pour le corps & la tête, par deux autres lignes pour les bras, & encore deux lignes pour les jambes; il m'a paru, dis-je, que ces productions imparfaites auxquelles il faut joindre des eſquiſſes groſſières d'animaux, d'aſtres & de plantes, convenoient parfaitement aux Prêtres, pour y ajouter à leur gré des ſens allégoriques & myſtérieux : ils ne donnoient à connoître ces ſecrets qu'à ceux qu'ils en croyoient dignes & au dégré où ils vouloient les initier. Ils s'étoient aſſuré, d'après ces moyens, un ſublime reſpect que nous voyons, helas! ſouvent encore accordé dans les ſociétés éclairées, & de nos jours, par des hommes nés ſpirituels & intelligens, à des illuſions moins impoſantes. Les Egyptiens, à qui l'exercice des arts étoit défendu, dont le pays étoit en quelque façon fermé, vivoient privés des grands moyens qui portent les hommes à s'éclairer; ils n'étoient employés que comme des artiſans pour exécuter les volontés de leurs deſpotes, & conſtruire, par exemple, ces maſſes énormes de bâtimens que nous allons admirer.

La ſculpture en relief & en creux, commandée par le deſpotiſme, étoit condamnée à repréſenter des monſtres, des animaux, ſous les conditions ſerviles impoſées, pour que ces repréſentations s'accordaſſent avec les profonds myſtères qu'on déroboit à preſque toute la nation. La peinture, comme les autres arts, arrêtée par tant d'obſtacles accumulés, étoit donc forcée d'attendre que les entraves de l'eſclavage religieux & deſpotique, enfin modérées, leur laiſſaſſent au moins quelque liberté ſur le choix des modèles : ce tems arriva. Les communications avec la Grèce furent ouvertes; ce beau pays étoit auſſi gouverné par des Rois; il y eut ſans doute en faveur de ce peuple des tranſmiſſions de connoiſſance & d'inventions de la part des Phéniciens, avec leſquels les Grecs commerçoient; des auteurs aſſurent que c'eſt ainſi que ſont venues aux Egyptiens les premières lettres apportées par Cadmus. C'eſt ici qu'il n'eſt pas hors de propos de croire que l'idée des ſignes des penſées, qui ſans doute, chez les Grecs, avoit été ébauchée comme en Egypte, & comme elle le ſera dans tous les tems, n'ayant pas été gênée par ce deſpotiſme ſombre, ſous lequel elle avoit été aſſervie en Egypte, ni par la privation impoſée des connoiſſances qu'on peut acquérir, n'a pas eu pour but d'imiter des figures monſtrueuſes, ſur leſquelles on pût bâtir des allégories & des ſens cachés. Les déſignations des Egyptiens tendoient à repréſenter groſſièrement les objets pour les indiquer à l'eſprit, & à faire ſervir les repréſentations de choſes corporelles à peindre même les idées intellectuelles : mais les Grecs plus actifs, plus ſubtils, plus portés aux efforts du génie, eurent pour but, à l'aide des ſecours qu'ils empruntèrent, de former des aſſemblages & des combinaiſons de ſignes qui exprimaſſent non pas des idées, mais les ſons

par leſquels les hommes ſe communiquent mutuellement leurs idées. Ce fut ainſi qu'ils parvinrent, par les combinaiſons infinies d'un très-petit nombre de ſignes, à exprimer toutes les modifications de la penſée. Ils ne furent donc pas obligés d'imiter groſſiérement les objets de la nature pour les faire ſervir de ſignes de leurs idées, & en compoſer une écriture hiéroglyphique. Ces imitations ne devenant plus abſolument néceſſaires, furent traitées avec ce ſoin que l'on donne à l'agréable & au ſuperflu, & l'art fut porté par degrés à ſa perfection.

Mais nous venons de franchir en quelques lignes un eſpace immenſe. Retournons aux premiers eſſais de la peinture, ou plutôt du deſſin; eſſais qui ne conſiſtoient, comme nous l'avons dit, qu'à tracer quelques lignes droites ſurmontées d'un rond pour indiquer la figure d'un homme, &c.

Après en être venu à ce point, & avoir ainſi ébauché groſſiérement les formes, on s'apperçut que dans la nature ces formes étoient colorées, & l'on voulut en imiter les couleurs. Cette imitation fut plutôt une teinture qu'une peinture proprement dite. On vouloit imiter un objet rouge, & on croyoit l'avoir en effet bien repréſenté, en étendant bien également une couche de couleur rouge, ſans faire attention aux dégradations qu'offroit, dans la nature, l'objet coloré, dans ſa lumière, dans ſes demi-teintes, dans ſon ombre, dans ſes reflets. C'eſt de cette manière que ſont peintes, ou plutôt enluminées, les bandelettes des momies. Cette enluminure ſe retrouve auſſi ſur les vaſes étruſques & campaniens.

Mais je ſuppoſe ici que les premiers artiſtes commencèrent à employer des couleurs broyées dans une eau impregnée de colle, & que j'appelle *couleurs humides*. C'eſt peut-être encore leur ſuppoſer de trop rapides progrès, & je ſuis porté à croire que leurs premiers eſſais en peinture conſiſtèrent à employer, telles qu'ils les trouvoient, les ſubſtances colorées, que j'appelle des *couleurs ſèches*.

La nature leur offroit partout les modèles de cette peinture, & ces modèles en devenoient pour eux les matériaux. Ils les trouvoient dans les fleurs qu'ils pouvoient rapprocher & combiner à leur gré. Ils les trouvoient dans les plumes colorées des oiſeaux, qui forment ſur quelques eſpèces, les plus agréables marqueteries. C'étoit avec des plumes d'oiſeaux découpées & collées, que les Mexicains faiſoient leurs tableaux. Ils les trouvoient ſur la peau des ſerpens, dans les poils de pluſieurs quadrupèdes, dans les pierres, les marbres, les cailloux, les coquilles. Ce ſont de ſemblables matériaux qui ont dû former la palette des premiers peintres. Les premières peintures ont été des eſpèces de broderies, de marqueteries, de moſaïques.

Mais quelle cauſe les déterminoit? L'amour de la variété, qui eſt ſi naturel à l'homme; la vanité qui lui eſt auſſi naturelle. La plus petite ſociété a eu ſes chefs; ils ont voulu ſe diſtinguer par des ſignes remarquables, & ils les ont empruntés à ces premiers eſſais de peinture.

Voilà donc une première diſtinction viſible établie entre les hommes. Voilà auſſi un premier caractère de ce que je déſigne ſous le nom de *peinture* ou *couleur sèche*. Mais ce qu'on n'apperçoit pas d'abord, & ce qu'on a peine à concevoir, c'eſt le nombre inépuiſable de modifications qui ſortent de cette manière de colorer. Différens arts ont conſervé, dans les ſociétés policées & perfectionnées, pluſieurs de ces inventions des ſociétés naiſſantes & ſauvages.

Telles ſont les induſtrieuſes diſpoſitions de différens bois dans la marqueterie, de différentes ſoies dans la broderie & la fabrique des étoffes, de différens cailloux dans la moſaïque, de différentes coquilles dans .... (*Article de M. WATELET, que la mort l'a empêché de terminer.*)

ORNEMENS. (ſubſt. maſc. plur.) L'art d'orner, de décorer eſt proprement du reſſort de l'architecture. Il eſt donc néceſſaire que le peintre faſſe une étude de l'architecture, pour en emprunter les décorations qui conviennent aux ſcènes de ſes tableaux. S'il regne un mauvais goût de décoration dans le temps où un peintre fait ſes ouvrages, & qu'il ſacrifie à ce goût vicieux, il imprime pour l'avenir une tache à ſes productions, quelque mérite qu'il ait d'ailleurs: s'il eſt ſimple dans ſes *ornemens*, il n'aura pas à craindre ce danger.

On a répété ſouvent dans ce Dictionnaire, que le peintre, le ſculpteur ne ſauroient être trop ſobres d'*ornemens* dans ceux de leurs ouvrages qui ont de la grandeur, & qui doivent plaire ſurtout par la juſteſſe de l'expreſſion. Les détails de décoration partageroient toujours l'attention des ſpectateurs & nuiroient à l'objet principal. C'eſt toujours cet objet qui doit faire le premier & le véritable *ornement* d'un ouvrage. Toutes les décorations acceſſoires ne doivent y tenir qu'un rang très-ſubordonné. Le peintre doit ſavoir décorer; mais ſon but ne doit jamais être de ſe montrer décorateur. Que ſurtout il ne partage jamais tellement ſon ſujet entre l'objet principal & la décoration, qu'on puiſſe douter s'il eſt plutôt peintre d'hiſtoire que de décoration & d'architecture,

Digitized by Google

Les grands maîtres ont ſu indiquer de très-belles ſcènes en montrant ſeulement des parties de colomnes, de portiques, &c.

Avant de s'appliquer à décorer la ſcène, il faut chercher ſi elle s'eſt paſſée dans un ſiècle de luxe, chez un peuple faſtueux. On a bien des tableaux dans leſquels brille une richeſſe qui eſt une véritable faute contre l'hiſtoire.

Il faut ſavoir auſſi quel étoit le genre d'architecture & de décoration dans le ſiècle & chez le peuple où ſe paſſe la ſcène.

C'eſt tomber dans le meſquin, que de s'arrêter à finir & détailler des *ornemens* qui doivent à peine être apperçus du ſpectateur, & dans le mauvais goût que de vouloir trop attirer ſon attention ſur ces détails. Voyez l'article DÉTAILS.

Le genre d'apparat permet la recherche des *ornemens;* mais il eſt très-inférieur au genre expreſſif.

Orner la ſcène n'eſt point la traiter. L'homme de génie ſuit ſon grand objet : il remarque à peine les acceſſoires & les fait à peine remarquer.

Il eſt aiſé de démontrer que les *ornemens* ſont même contraires à la nature dans un ſujet intéreſſant. Suppoſez que vous ayez été témoin de l'inſtant où Eſther parut devant Aſſuérus; que vous ayez vu cette Princeſſe tomber évanouie, ſes femmes frappées de terreur, le Prince attendri; croyez-vous qu'en ce moment vous euſſiez bien remarqué la décoration & les ornemens du ſallon où ſe paſſoit la ſcène? Ces détails doivent exciter auſſi peu votre attention dans le tableau, & ſi le peintre s'occupe à vous les faire admirer, qu'il s'attende à ne pas faire ſur votre ame l'impreſſion qui doit être l'effet de ſon art. (L.)

OUTRÉ (adj.) Ce terme ſignifie une exagération exceſſive & choquante. Dans la peinture, il ſe dit relativement à la forme des objets, à leurs dimenſions, à l'action des figures, à leur expreſſion. On s'en ſert auſſi en parlant de la couleur, & ſi l'on dit *le geſte, l'action, les proportions de cette figure ou de ces figures ſont outrés*, on dit auſſi, *le coloris de ce peintre eſt outré.*

Les figures peintes & les acteurs d'une ſcène au théâtre ont de grands rapports. Auſſi employe-t-on la même manière de s'exprimer, lorſqu'on parle d'un comédien & d'un peintre qui paſſent les bornes de la vérité dans leurs imitations; mais le comédien eſt au moins retenu par ſon organiſation, dans les mouvemens outrés, auxquels il pourroit s'abandonner; ſa ſtructure ſe refuſe à des diſlocations de membres, auxquelles l'on voit ſouvent que ſes prétentions à l'expreſſion & des idées fauſſes de ſon art l'entraîneroient, ſi la nature ne s'y oppoſoit; au lieu que le peintre fait prêter, autant qu'il le veut, les articulations de ſes figures aux idées exagérées auxquelles il ſe livre.

L'Anatomie devroit cependant être un frein auſſi reſpecté par le peintre qu'il eſt puiſſant pour le comédien; mais trop ſouvent le peu de connoiſſances approfondies de l'artiſte, ou l'eſſor déréglé de ſon imagination, lui font eſtropier ſes figures, & affoiblir, par le ridicule & l'invraiſemblance, l'expreſſion qu'il a voulu rendre forte, énergique, & qu'il n'a rendue qu'exagérée & *outrée.*

D'après les connoiſſances de l'anatomie & de la pondération, on peut ſe convaincre que les bras, les jambes, le corps ne peuvent comporter que certaines extenſions; mais il eſt moins de ſpectateurs encore que d'artiſtes en état de démontrer les bornes véritables des mouvemens du corps humain; d'ailleurs la toile, ainſi que le papier & la preſſe, ſouffrent tout, & il réſulte de ces cauſes que l'*outré* ſe rencontre plus fréquemment encore dans la peinture que ſur nos théâtres; mais les acteurs qui tombent dans ce défaut, ſe dédommagent de l'exagération des mouvemens, qu'ils ne peuvent porter auſſi loin qu'ils le deſireroient, par des accens & des cris ſi *outrés*, que la réunion de ces deux excès parvient à ſurpaſſer celui des peintres *outrés*, qui tout au moins ne peuvent bleſſer les oreilles, comme ils bleſſent les yeux.

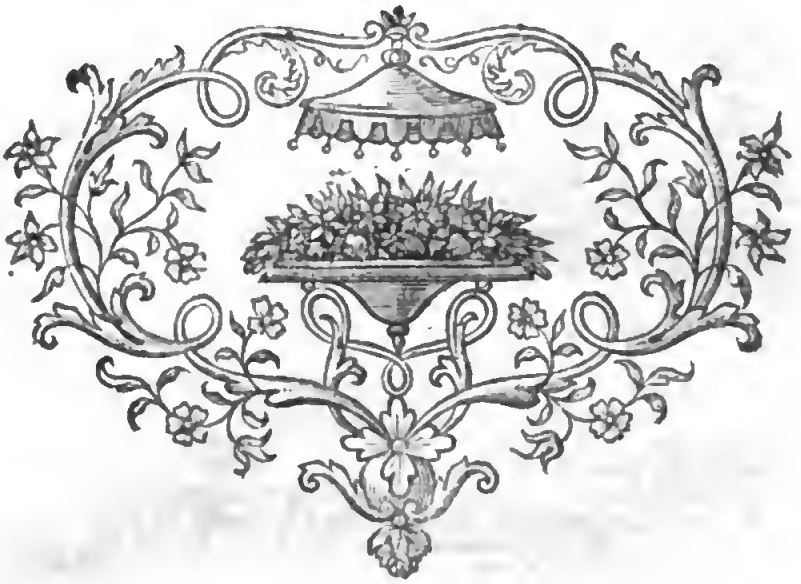
On pourroit ſe convaincre que le plus ſouvent, chez les uns & chez les autres, c'eſt la foibleſſe qui les porte à ſe montrer plus *outrés*. Les peintres, dont l'imagination manque de force, croyent par l'exagération, montrer de l'énergie, comme les acteurs foibles croyent réparer, par des cris, la foibleſſe de leurs moyens & celle de leur talent.

Si l'artiſte & le comédien ſont *outrés* par défaut de connoiſſances, ils ont la reſſource de celles que l'étude & l'exercice de l'art peuvent & doivent leur donner. La crainte de ne pas réuſſir, la défiance de ſon talent, peut porter quelquefois à exagérer; mais l'*outré* qui vient du caractère eſt, dans les arts, une ſorte d'inſolence, & ſi l'on voit quelquefois les hommes nés timides devenir hardis, l'on ne voit jamais les inſolens ſe corriger.

Au reſte, il y a une nuance aſſez fine à obſerver. Les tranſports des véritables paſſions forcent quelquefois, pour ainſi dire, les bornes impoſées à la nature. Il y a des circonſtances où les mouvemens de l'ame ajoutent quelque choſe qu'on pourroit regarder comme ſurnaturel, à la puiſſance du corps & à celle de l'eſprit. Ainſi l'artiſte de génie pourroit peur-

Digitized by Google

être ſe permettre, dans les grands mouvemens que produiſent les grandes paſſions, quelques légères nuances d'une exagération qui ne peut cependant être autoriſée que par un talent ſupérieur; mais ſi cette infraction aux lois de la raiſon, aux principes de l'anatomie & de la pondération, peut être quelquefois pardonnée d'après ſon ſuccès, elle ne peut être ni de précepte, ni de conſeil pour les artiſtes. (*Article de M.* WATELET.)



PALETTE

PALETTE (ſubſt. fem.), planche de bois de pommier, ou de noyer, ſur laquelle le peintre place ſes couleurs & fait ſes teintes. On en parlera dans le *Dictionnaire de Pratique*.

Quand les couleurs ne ſont pas fondues dans un ouvrage, quand elles rendent mal la nature, quand elles ſemblent avoir été placées ſur le tableau, comme elles l'étoient ſur la *palette*, on dit que ce tableau *ſent la palette*.

PANTOMIME. (ſubſt. fem.). L'art de tout imiter par le geſte. La connoiſſance de cet art eſt très-utile aux peintres, & aux ſculpteurs, puiſque les perſonnages qu'ils créent ou repréſentent ſont privés de la parole, & doivent cependant parler aux ſpectateurs un langage intelligible. C'eſt par le geſte qu'ils ſe font entendre, & ce geſte doit être ſimple, naturel, tel que celui de perſonnes qui parlent & qui accompagnent leurs diſcours d'une action moderée, & non pas ſemblable à celui des muets qui n'ont que des mouvemens pour langage. Quelquefois même la *pantomime* ſe paſſe du geſte, proprement dit; car on n'appelle geſte que l'action des membres, & la *pantomime* peut s'exprimer éloquemment, & d'une manière intelligible par l'immobilité même, accompagnée d'un regard.

Les *idées ſur le geſte*, qu'a publiées en Allemagne M. Engel, membre de l'Académie de Berlin, peuvent être ſouvent utiles aux artiſtes, quoiqu'il ne ſe ſoit propoſé que d'inſtruire les comédiens. Tout ce que nous dirons dans cet article ſera généralement fondé ſur ce traité, dont nous retrancherons tout ce qui n'a rapport qu'à l'art théâtral. On peut le lire entier, traduit en françois par M. Janſen, dans ſon *Recueil de pieces intéreſſantes concernant les antiquités, les beaux arts*, &c. T. III & IV.

L'auteur définit la *pantomime* un art par lequel on peut juger de la ſituation de l'ame par les mouvemens momentanés du corps.

Il ne ſuffit pas à l'artiſte pour exceller dans l'expreſſion de la *pantomime* de repréſenter les paſſions avec les caractères qu'elles peuvent offrir dans la première perſonne qui en ſeroit affectée. La colère d'un ſage n'eſt pas celle d'un homme vulgaire: la douleur de Régulus, s'il eſt vrai qu'il ait été livré par les Carthaginois aux plus affreux tourmens, n'a pu être celle qu'auroit témoignée un eſclave condamnée au même ſupplice. D'ailleurs l'imitation, la copie fidelle & ſervile de la nature, ne ſuffit dans aucun art. La nature, il eſt vrai, crée ſouvent les choſes avec une telle perfection, que l'art doit ſe borner à les ſaiſir telles qu'elle nous les préſente, & à les rendre avec la plus ſcrupuleuſe fidélité; mais quelquefois auſſi, même en développant toutes ſes forces, elle n'atteint pas au degré de perfection néceſſaire, & ſes productions ſont tantôt équivoques, tantôt foibles, & tantôt outrées. Alors il eſt du devoir de l'art de corriger ce qu'elle offre de défectueux, d'adoucir ce qu'elle a trop fortement prononcé, de rendre la vigueur à ce qu'elle a trop foiblement exprimé. On y parviendra en raſſemblant une maſſe d'obſervations que l'art doit avoir ſoin de recueillir, & dont il formera des principes qui en ſeront le réſultat.

L'homme paſſionné exprimera toujours ſa paſſion d'une manière vraie par ſes paroles; mais ces paroles pourront être baſſes, peu intelligibles, peu conformes au génie de la langue; & l'écrivain qui voudroit profiter de ces diſcours, ſeroit obligé d'en changer le ſtyle. Cet homme paſſionné peut faire dans le geſte les mêmes fautes qu'il commet dans le langage; ſon geſte aura donc beſoin d'être corrigé par l'artiſte.

Le grand artiſte à qui l'antiquité dut la principale figure du grouppe de Laocoon, avoit ſans doute obſervé des hommes dans les ſouffrances de corps & d'eſprit; mais ces hommes qu'il avoit obſervés n'avoient pas la grande ame qu'il ſuppoſoit à Laocoon: il fut donc obligé, pour créer ſon chef-d'œuvre, de modifier les obſervations qu'il avoit faites ſur la nature, & de joindre l'idéal qu'il ne trouvoit que dans ſon génie, à la vérité inſuffiſante qu'il rencontroit dans ſes modèles.

Mais ne faudroit-il pas abandonner toute cette partie aux obſervations & aux réflexions des artiſtes, ſans eſſayer de la ſoumettre à des reglea? N'eſt-il pas à craindre qu'en ſongeant à obſerver des règles, ils ne produiſent des ouvrages qui ſentiront la gêne & la fatigue?

Il eſt bien vrai que tant que l'Artiſte n'eſt encore que diſciple, tant qu'il eſt obligé, pour opérer, de chercher la règle dans ſon eſprit, incertain de l'application qu'il en doit faire, & craignant toujours de l'enfreindre, il n'aura qu'une exécution imparfaite, & peut-être même

inférieure à ce qu'il ſeroit capable de faire en s'abandonnant à lui-même. Il en ſera comme de toutes les parties de l'art, dont on acquiert plus lentement la pratique par l'étude des bons principes, que ſi l'on ſe contentoit de ſe livrer à un tact naturel. Mais quand, après l'obſervation timide d'une bonne méthode, on eſt parvenu à ſe la rendre familière, elle ſe confond avec le ſentiment, & devient, pour l'eſprit qui l'a contractée, une manière d'être qui lui eſt propre. L'ame qui s'eſt modifiée avec la règle elle-même, n'a plus beſoin d'attention pour la ſuivre, & ne perd rien de ſa force & de ſa liberté.

Suppoſons cependant que l'artiſte puiſſe ſe paſſer de principes pour la partie que nous entreprenons de traiter, & que la pratique, guidée par un ſentiment obtus, ſoit ſuffiſante aux beſoins de ſon art: il n'en ſera pas moins vrai que la théorie dont nous nous occupons ici réunit des connoiſſances nouvelles ſur l'homme, & qu'à ce titre elle ne peut être ſans valeur pour quiconque aime à réfléchir. Nous ne connoiſſons la nature de l'ame que par ſes opérations; & n'eſt-il pas vraiſemblable que nous trouverions la ſolution d'un grand nombre de difficultés, ſi nous voulions obſerver avec plus de ſoin les expreſſions variées de ſes paſſions, & les mouvemens correſpondans que ces paſſions produiſent dans le corps?

Si l'on objectoit que ces mouvemens ſont en ſi grand nombre & ſi variés qu'il eſt impoſſible de les réduire à des règles fixes, & à une théorie ſolide; nous avouerions que, de toutes nos perceptions, celles qui ſont mixtes & compoſées forment le plus grand nombre, mais nous n'en croirions pas moins qu'on peut indiquer une expreſſion déterminée pour les plus ſimples de ces perceptions, & que de cette indication, réſulteroit une grande facilité d'exprimer auſſi les perceptions mixtes. En effet, comme elles ſont formées de pluſieurs perceptions ſimples, la manière de les rendre participeroit également de pluſieurs expreſſions ſimples elles-mêmes, & il ne ſemble pas impoſſible de trouver certaines règles pour diriger ces ſortes de réunions d'une manière ſûre & invariable. Mais accordons qu'on ne puiſſe completter la théorie; ſeroit-ce une raiſon de ne la pas commencer? Ne pût-on raſſembler que quelques notions préliminaires, elles applaniroient du moins la route à de nouvelles découvertes.

Une objection plus forte en apparence, c'eſt que, dans l'expreſſion de leurs ſentimens, les nations ſe diſtinguent ſouvent les unes des autres par des différences frappantes, & que, pour exprimer le même ſentiment, elles font quelquefois uſage de moyens abſolument contraires entr'eux. Par exemple, les Européens, pour témoigner l'eſtime & le reſpect, découvrent leur tête, tandis que les Orientaux la tiennent couverte: les Européens ſe contentent, pour déſigner le plus haut dégré de vénération, d'incliner la tête & de courber un peu le dos; rarement ils fléchiſſent le genou; les Orientaux, en pareil cas, cachent leur viſage, ou ſe proſternent la face contre terre.

Je ne crois pas que l'uſage des Européens de découvrir leur tête pour témoigner leur reſpect ſoit une expreſſion dictée par la nature: il peut devoir ſon origine à des cauſes oubliées peut-être à la coutume des Romains, qui ne permettoient à leurs eſclaves de porter le chapeau que lorſqu'ils étoient affranchis; l'Européen, en ôtant ſon chapeau devant quelqu'un, lui annonceroit qu'il le reſpecte comme un eſclave reſpecte ſon maître, & ce qui prouveroit que c'eſt le véritable ſens de ce geſte, c'eſt qu'il ajoute en même-temps, qu'il eſt le *ſchiavo*, *ſervo*, *ſerviteur* de celui qu'il ſalue.

Se voiler, ſe couvrir le viſage, eſt au contraire l'expreſſion naturelle du plus profond reſpect, de la plus haute vénération: c'eſt le ſigne de la honte qui ſe cache; c'eſt le plus humble aveu du ſentiment de ſes propres imperfections comparées aux éminentes qualités de celui avec qui l'on ſe trouve. La pudeur, la honte, la crainte ſont inſpirées par la vénération, & l'Européen, plus froid que les Orientaux, exprime ainſi qu'eux ce dernier ſentiment, mais ſeulement avec moins de force; au lieu de ſe couvrir la tête comme les Orientaux, & de ſe proſterner le front contre terre, il ſe contente d'incliner le dos, de baiſſer les yeux, ou de ne les lever qu'avec timidité.

Faites maintenant abſtraction des nuances caractériſtiques; il reſte également chez l'homme de l'Europe ou de l'Orient, le ſigne eſſentiel de la vénération qu'il exprime, c'eſt-à-dire le raccourciſſement du corps. Cette expreſſion eſt portée au plus haut dégré, quand l'homme ſe proſterne tout de ſon long avec le viſage contre terre; elle eſt la plus foible, quand il ſe borne à un ſimple mouvement de tête, ou lorſque l'inclinaiſon du corps, qui ne ſe fait même pas, eſt ſeulement indiquée par un geſte de la main qu'on incline vers la terre. Je conclus donc que le raccourciſſement de la perſonne eſt le ſigne naturel & eſſentiel du reſpect, puiſqu'il eſt général, & qu'il ſe trouve chez tous les peuples, ſans diſtinction d'état, de rang, de ſexe & de caractère, quoiqu'avec des nuances ſans nombre. Eſt-il aucun peuple, qui pour exprimer l'eſtime, le reſpect, la vénération, élève la tête & tâche d'ajouter à la hauteur du corps?

Si le caractère général des nations cauſe des

variétés dans l'expreſſion des paſſions, cette expreſſion eſt également modifiée par le caractère propre à chaque âge & à chaque ſexe, ainſi que par les qualités individuelles de chaque homme en particulier. Les déterminations caractériques de ſa nature morale, & les propriétés de la ſtructure & de l'organiſation de ſon corps, varient de mille manières ſes ſentimens & leurs expreſſions, ſans cependant en altérer l'eſſence. L'un eſt, en tout, plus impétueux, plus fort, plus léger; l'autre plus indolent, plus foible, plus lourd: tandis que l'un exprime déjà, l'autre eſt encore immobile: l'impatience fait tourner en tour ſens le corps de celui-ci; chez celui-là le mécontentement, l'indignation même, ne s'annoncent que par le jeu de la phyſionomie: ce qui fait éclater de rire le premier, ne fait qu'à peine appercevoir le ſourire ſur les lèvres du ſecond.

La même obſervation a lieu à l'égard des états. Le ſerrement de main, le baiſer, l'embraſſade ſont trois manières d'aſſurer quelqu'un de ſon amitié. La première eſt la plus foible, parce qu'elle ne fait que réunir deux des extrémités du corps; la dernière eſt la plus forte, parce qu'elle rapproche entièrement les deux individus, & ſemble ne faire qu'un ſeul tout de leurs deux corps. Les gens chez qui la politeſſe eſt devenue une eſpèce de vertu, & qui l'ont réduite en art, ſe précipitent dans les bras l'un de l'autre, lorſque ſa véritable expreſſion ſe borneroit à faire quelques pas en avant d'un air ouvert & amical. L'habitant de la campagne, enfant chéri de la nature, fait auſſi embraſſer; mais il réſerve cette dernière expreſſion de l'amour pour les momens de tranſport, comme, par exemple, lorſqu'un fils, après une longue abſence, revient à la maiſon paternelle: l'amitié ne lui commande qu'un ſerrement de main; mais comme c'eſt l'expreſſion du cœur, elle eſt pleine de force, d'énergie & de chaleur. Vous voyez qu'encore ici il nous reſte un trait eſſentiel & général, ſavoir le penchant ou la tendance à s'unir, qui eſt une ſuite naturelle de l'amitié. Toute la différence que mettent dans cette expreſſion les différentes claſſes de la ſociété, c'eſt le degré & l'intimité de l'union.

C'eſt ſur ces traits eſſentiels, généraux & naturels, qu'il faut établir les principes fondamentaux de la théorie de la *pantomime*, en faiſant abſtraction de tout ce qui eſt individuel ou local. Sans cette reſtriction la matière ſeroit trop étendue; d'ailleurs ce rapprochement des traits généraux fourniroit une connoiſſance plus philoſophique que celle qui ne ſeroit fondée que ſur des obſervations particulières dont le réſultat ne ſeroit qu'une connoiſſance hiſtorique. Quant aux obſervations particulières, l'artiſte peut faire dans la ſociété celles qui appartiennent à ſon pays, & trouver les autres dans les récits des voyageurs & des hiſtoriens.

Pour rendre encore le travail plus facile, il eſt à propos de claſſer les différentes modifications du corps. Elles ſe partagent en deux eſpèces principales: celles qui ſont uniquement fondées ſur le mécaniſme du corps, comme par exemple, l'affaiſſement des paupières à l'approche du ſommeil; & celles qui, dépendant davantage de la coopération de l'ame, nous ſervent à juger de ſes affections, de ſes deſirs, comme cauſes occaſionnelles ou motrices.

Il ſeroit inutile & même ridicule d'entrer dans le détail des modifications de la première eſpèce: tout le monde ſait que le ſommeil oblige à fermer les yeux, &c. C'eſt à l'artiſte lui-même à faire, ſur la nature, les obſervations de ce genre. Elle lui en offrira qui lui pourront ſuggérer de très-heureuſes imitations. Nous en allons citer un exemple fourni par une actrice, & l'on ne peut dire que cet exemple ſoit déplacé, puiſque le peintre cherche ainſi que le comédien à repréſenter la nature ſa vérité.

Si cette actrice avoit négligé l'étude d'obſervation, & ne s'étoit jamais trouvée à côté du lit d'un mourant, elle auroit perdu un des traits les plus fins & les plus heureux. On a remarqué que les perſonnes agoniſantes ont coutume de pincer & de tirer légèrement, avec le bout des doigts, leurs vêtemens ou les couvertures de leur lit. Notre actrice, au moment où ſon ame étoit ſuppoſée près de quitter le corps, fit appercevoir tout-à-coup, mais ſeulement dans les doigts de ſon bras étendu, un fort léger ſpaſme; elle pinça ſa robe, & ſon bras s'affaiſſa auſſi-tôt. Cette comédienne donnoit une leçon aux artiſtes. Ils ne doivent pas repréſenter la défaillance & les approches de la mort auſſi effrayantes qu'elles le ſont trop ſouvent dans la nature; à moins qu'ils ne repréſentent un coupable mourant dans l'agitation des remords, ils doivent donner à leurs perſonnages un dernier ſoupir, tel que chacun voudroit l'avoir à ſon dernier inſtant. Alors ils toucheront, au lieu de faire horreur.

Les modifications que cauſent au corps les opérations de l'ame n'ont pas leur ſiége dans une ſeule partie. L'ame exerce ſur tous les muſcles un pouvoir égal, &, dans pluſieurs de ſes affections, elle agit ſur tous en général. Chaque membre, chaque muſcle parle dans la figure du Laocoon.

Mais la partie la plus éloquente eſt le viſage, & les parties les plus expreſſives du vi-

ſage ſont les yeux, les ſourcils (s), le front, la bouche & le nez. Enſuite le mouvement de la tête entière, du col, des mains, des épaules, des pieds, les changemens de toute l'attitude du corps concourent à l'expreſſion.

Remarquez bien qu'il y a une loi générale qui détermine l'expreſſion, & d'après laquelle, en certain cas, on pourroit meſurer la vivacité & le dégré du ſentiment. L'ame parle le plus ſouvent, & de la manière la plus facile & la plus claire, par les parties dont les muſcles ſont les plus mobiles : donc elle s'exprimera le plus ſouvent par les traits du viſage, & principalement par les yeux ; mais ce ne ſera que rarement qu'elle employera des changemens dans les attitudes caractériſtiques de tout le corps.

La première eſpèce de ces expreſſions, celle des yeux, s'opère avec tant de facilité & ſi ſpontanément, en ne laiſſant, pour ainſi dire, aucun intervalle entre le ſentiment & ſon effet, que le ſang-froid le plus réfléchi, & l'art le plus exerçé à maſquer les penſées ſecrettes, n'en ſauroient arrêter l'exploſion, quoiqu'ils ſe rendent maîtres de tout le reſte du corps. L'homme qui veut cacher les affections de ſon ame doit ſur-tout prendre garde de ne pas ſe laiſſer fixer dans les yeux ; il ne doit pas veiller avec moins de ſoin ſur les muſcles qui avoiſinent la bouche, & qui, lors de certains mouvemens intérieurs, ſe maîtriſent très-difficilement. » Si les hommes, dit » Leibnitz, vouloient examiner avec plus de » ſoin, & d'un eſprit plus obſervateur, les » ſignes extérieurs de leurs paſſions, le talent » de ſe contrefaire deviendroit un art moins » facile ». Cependant l'ame conſerve toujours quelque pouvoir ſur les muſcles ; mais elle n'en a aucun ſur le ſang, dit Deſcartes, & par cette raiſon, la rougeur ou la pâleur ſubite dépendent peu ou preſque point de notre volonté.

Ce ne ſont pas ſeulement les mouvemens ſpontanés qui forment le langage de la *pantomime* ; les mouvemens volontaires ſont une grande partie de ſa richeſſe : les premiers expriment les affections de l'ame, & les ſeconds les vues de l'eſprit. Ce langage, comme celui de la voix, a des figures, des métaphores : c'eſt ſur-tout par des images qu'il repréſente les objets qui ne tombent pas ſous les ſens, les idées intellectuelles. Pour indiquer une ame ſublime, on éléve le corps & les regards ; pour peindre un caractère obſtiné, on prend une poſition ferme, on ſerre le poing, on roidit le dos. Pour déſigner la divinité, le langage du geſte montre le ciel, où l'on ſuppoſe que la divinité habite. Souvent le langage du geſte s'exprime par des alluſions. L'action de ſe laver les mains exprime l'innocence, &c.

L'Italien qui, en général, parle ſouvent par le geſte d'une maniere très-claire, & avec une grande vivacité, fait avertir par une *pantomime* très-expreſſive de ſe défier d'un homme faux & diſſimulé. L'œil fixe cet homme de côté avec l'air de la méfiance ; l'index d'une main le montre furtivement en-deſſous ; le corps ſe tourne un peu vers celui qu'on avertit, & l'index de l'autre main tire auſſi, du côté de celui à qui l'on s'adreſſe, la joue en bas, de ſorte que l'œil de ce côté devient plus grand que l'autre, qui par l'expreſſion propre à la méfiance, paroît déjà beaucoup plus petit qu'il ne l'eſt naturellement. De cette manière il ſe forme un double profil, & un viſage dont une moitié ne reſſemble aucunement à l'autre. L'un des côtés, tourné vers l'homme ſuſpect, a tout-à-fait l'expreſſion de la méfiance ; le tiraillement de l'autre joue ſemble ſeulement ſervir à aggrandir l'œil, & l'objet de cet aggrandiſſement paroît indiquer l'attention néceſſaire pour ſe garantir des piéges du fourbe.

L'Italien ſe ſert d'une autre *pantomime*, également parlante, lorſqu'il veut exprimer le mépris d'une menace ou d'un avertiſſement : il paſſe légérement & à pluſieurs repriſes le côté extérieur de la main ſous ſon menton, en jettant la tête en arriere avec un rire ironique, ſourd, & pour ainſi dire, concentré. Il veut peut-être donner à entendre par ce geſte, qu'il ſe ſoucie auſſi peu de l'avis, ou de la menace, que de la pouſſiere qui peut s'être attachée à ſa barbe.

Un traité de *pantomime*, écrit par un Italien penſeur, deviendroit intéreſſant. Les étrangers trouveroient chez ce peuple des expreſſions qu'à la vérité une très-grande énergie des paſſions peut ſeulement créer dans ces contrées où le ſang eſt plus chaud, mais que cependant on comprendroit ſur le champ, ſans reconnoître leur origine étrangere, & qu'il ſeroit beſoin de moderer ſeulement un peu.

Les geſtes dont nous venons de parler ſervent à peindre des idées ; nous ne nous y arrêterons pas, & nous paſſons à ceux qui expriment des ſentimens.

Quelques uns des geſtes de cette derniere eſpèce ſont motivés & faits à deſſein : ce ſont

(s) Pline a placé le principal ſiège de l'expreſſion dans les yeux ; & le Brun dans les ſourcils. Je crois que le ſentiment du dernier eſt d'un bon obſervateur. Pluſieurs paſſions, par exemple, remplaſſent l'œil de feu ; mais la cauſe de ce feu, c'eſt le mouvement des ſourcils qui l'indique. Peut-être ſeroit il encore plus vrai de dire qu'une ſeule partie du viſage ne donne qu'une expreſſion indéciſe, & que c'eſt le concours de l'expreſſion de pluſieurs parties qui fait connoître ſûrement de quelle paſſion l'ame eſt affectée.

des actions volontaires & extérieures par leſquelles on peut connoître les mouvemens, les penchans, les tendances & les paſſions de l'ame qu'elles ſervent à ſatisfaire comme moyens. A cette claſſe appartiennent, par exemple, ce penchement vers l'objet qui excite de l'intérêt; l'attitude ferme & prête à l'attaque dans la colere; les bras étendu de l'amour; les mains portées en avant dans la crainte & la frayeur.

D'autres geſtes ſont imitatifs, non qu'ils imitent l'objet de la penſée; mais parce qu'ils repréſentent par le mouvement du corps la ſituation de l'ame. Ainſi lorſqu'on refuſe ſon aſſentiment à une idée, on fait avec la main le même geſte que ſi l'on repouſſoit quelque choſe.

D'autres encore ſont involontaires & ne ſont que les effets phyſiques des mouvemens interieurs de l'ame. Ainſi la triſteſſe agit ſur les glandes lachrymales, & fait verſer des pleurs; l'anxiété decolore les joues, la honte les couvre d'une rougeur ſubite. Ces geſtes ſont ſouvent accompagnés d'autres geſtes qu'on peut à la rigueur appeler volontaires, parcequ'une volonté forte peut les reprimer. Ainſi la douleur ſe manifeſte par des ſignes ſpontanés proportionnés à ſa violence; cependant Scevola, & parmi les modernes, le celebre Crammer, Archevêque de Cantorbery, reſterent immobiles, tenant la main dans un braſier ardent. La premiere impreſſion d'une violente colere ſe peindra ſur les trairs du viſage, & cauſera même quelques mouvemens convulſifs aux autres parties du corps: mais dans un homme capable de ſe maîtriſer, elle n'ira pas juſqu'à faire grimacer horriblement le viſage, juſqu'à gonfler les muſcles & les veines. Un homme que frappe à l'inſtant un chagrin terrible ne pourra le diſſimuler; mais s'il eſt fort & courageux, il ne pouſſera pas d'affreux hurlemens, il ne s'arrachera pas les cheveux en faiſant des grimaces effroyables. L'artiſte, ami du beau, ne dégradera jamais ſes principaux perſonnages par ces expreſſions extrêmes; ſi quelquefois il croit pouvoir ſe les permettre, ce ſera pour repréſenter des ames ſerviles & puſillanimes, faites pour être commandées par les objets extérieurs, indignes de ſe commander à elles-mêmes.

Parmi les différentes ſituations de l'ame que le corps exprime, conſidérons d'abord celle de la parfaite inaction; non d'une inaction ſtupide & tout à fait apathique, mais de celle dont l'ame a la conſcience. Repréſentons nous un homme qui contemple une ſcene tranquille de la nature non comme l'enthouſiaſte Dorval qu'a peint Diderot dans le *deuxieme entretien* imprimé à la ſuite du *fils naturel*; ce Dorval qui, la poitrine dilatée, reſpiroit avec violence, Suppoſons notre contemplateur muet & tranquille, comme l'eſt en ce moment la nature qu'il contemple: ou bien imaginons qu'il écoute une converſation indifférente de ſon ami; vous ne remarquerez en lui aucune trace ſenſible de plaiſir ni de chagrin; point de plis prononcés ſur le front, autour des yeux ni des levres, le regard ni fin ni troublé, ni vague; en un mot, vous trouverez tout immobile, chaque choſe à ſa place, & tout les traits dans un parfait équilibre; l'attitude du reſte du corps de bout ou aſſis, n'indiquera pas moins le repos & l'inaction de l'ame. Les mains oſſives ſe repoſeront ſur les genoux, dans les poches, ſur le ſein, dans la ceinture: ſinon les bras ſeront entrelacés, ou quelquefois jettés derriere le dos, ſi l'homme eſt de bout, & alors les mains ſe ſoutiendront à la hauteur des reins. S'il eſt aſſis, les pieds, également privés d'action, ſe croiſeront près des chevilles, ou ils ſeront tirés en arriere & une jambe ſe trouvera devant l'autre: Il pourra arriver auſſi qu'une jambe ſoit poſée ſur le genoux. Le tronc du corps s'offrira tantôt dans une attitude droite, mais tranquille; tantôt dans une direction oblique & indolente, qui approchant de la ſituation du corps pendant le ſommeil, annoncera une diſpoſition prochaine à l'aſſoupiſſement.

Il eſt poſſible que le même objet faſſe prendre à différens individus des attitudes très diſparates; cela peut venir d'une diſpoſition preſqu'inſenſible de l'eſprit que lui ont laiſſée des impreſſions précédentes; mais ſouvent auſſi il indique le caractère de l'homme, & ſa maniere habituelle de penſer & de ſentir: car une certaine habitude de penſée ou de ſentiment, donne auſſi une habitude de maintien. Ainſi la poſition ordinaire du corps fait connoître la diſpoſition ordinaire de l'ame.

Suppoſons donc que l'homme dont nous venons de parler, & que nous avons ſuppoſé dans l'inaction, ſoit un orgueilleux; ſa poſition ſera tout à fait différente de celle que nous venons de décrire. S'il eſt vêtu d'un habit françois, il aura peut-être la main dans ſa veſte, mais il aura ſoin de la placer le plus haut qu'il ſera poſſible; l'autre ſera appuyée ſur la hanche, mais le coude avancera beaucoup en dehors, car l'orgueilleux cherche à tenir le plus de place qu'il lui eſt poſſible. Par la même raiſon, ſes pieds ſeront éloignés l'un de l'autre, & tournés en dehors; ou s'il poſe ſur une ſeule jambe; l'autre ſera très en avant. Sa tête ſe jettera en arriere: quoique ſon air ſoit diſtrait, on y lira l'expreſſion habituelle du mépris.

Mais un homme d'un caractère doux tient plutôt les bras croiſés vers le milieu du corps; ſa tête n'eſt ni jettée en arrière, ni inclinée ſur ſa poitrine. S'il marche, ſes pas ſont pe-

Digitized by Google

tits; s'il s'arrête, ſes jambes ſont un peu écartées l'une de l'autre. Cette attitude eſt celle des femmes, & elle peint la douceur de leur ſexe.

Un tête inclinée & tombante ſur la poitrine, des lèvres ouvertes, qui abandonnent le menton à ſon poids naturel, des yeux dont la prunelle eſt preſque cachée ſous la paupière, des genoux pliés, un ventre avancé, des bras tombant le long du corps, des pieds tournés en dedans, ne permettent pas de méconnoître un ame molle & pareſſeuſe, incapable d'attention & d'intérêt, qui n'eſt jamais bien éveillée, & qui ne poſſède pas même la foible énergie qui donne aux muſcles la tenſion néceſſaire, & qui fait que le corps ſe ſoutient en portant convenablement ſes membres. Cette attitude inanimée eſt celle de la parfaite imbécillité, ou de la pareſſe la plus lâche.

Mais retirons l'homme de l'inaction. Suppoſons que quelque choſe l'invite à déployer ſon activité extérieure : il fera connoître ſon intention même avant que cette activité ſe manifeſte. Il en préparera le développement progreſſif, & l'on s'appercevra qu'il diſpoſe ſes membres à obéir au premier ſignal de l'ame. L'attitude la plus nonchalante eſt, pour le corps aſſis, de l'appuyer à demi couché en arrière, de mettre les bras croiſés dans ſon ſein, de jetter un genou ſur l'autre, ou de retirer les pieds en arrière en croiſant les jambes. Ainſi le dernier temps de l'attitude tranquille, celui qui tient le plus immédiatement à la prochaine activité, eſt de redreſſer le corps en le dirigeant vers le nouvel objet qui intéreſſe, de placer dans une poſition plus droite les pieds ſéparés & affermis ſur la terre, de ſéparer auſſi les mains, de les poſer ſur les genoux, & de diſpoſer, par ces préparatifs, le corps à ſe lever & à entrer ſur le champ en action.

S'agit-il de conſidérer un objet, ou de prêter ſon attention à des diſcours intéreſſans; on ſe tourne vers celui qui parle, ou l'on avance la tête vers l'objet : le corps ſe met dans un état qui annonce la volonté d'entrer en action : l'ame paſſe, pour ainſi dire, dans l'organe qui lui tranſmet des idées intéreſſantes, ſoit celui des yeux, ſoit celui des oreilles, & dans cet état, toutes les forces extérieures ſe réveillent à la fois.

Les réflexions ou le raiſonnement ont ſouvent pour cauſes les paſſions; c'eſt d'elles que le geſte reçoit ſes modifications, ſes dégrés de chaleur, ſes tranſitions, ſes repos plus ou moins marqués. Toutes ces nuances doivent être puiſées dans les qualités de chaque paſſion.

Quand l'homme développe ſes idées avec facilité, ſa marche eſt plus libre, plus rapide; ſa direction, ſon dégré de viteſſe ſont plus uniformes. Quand la ſérie des idées ſe préſente difficilement, le pas devient plus lent, plus embarraſſé. Qu'un doute important s'élève ſoudain dans l'eſprit; la marche eſt alors entièrement interrompue, on s'arrête tout court. Dans les ſituations où l'ame héſite entre des idées diſparates, & trouve par-tout des obſtacles & des difficultés; lorſqu'elle n'atteint qu'imparfaitement chaque ſuite d'idées qu'elle pourſuit; quand elle paſſe rapidement d'une idée à une autre qu'elle abandonne également bientôt; alors la marche irrégulière, ſans uniformité, ſans direction déterminée, ſe coupe, ſe croiſe en tous ſens. Delà cette démarche incertaine qu'on remarque dans toutes les affections de l'ame, où elle eſt balancée par l'incertitude entre différentes idées, mais ſurtout dans ces terreurs qui tourmentent la conſcience, & dont elle cherche vainement à ſe délivrer.

Le jeu des mains eſt modifié de la même manière que la marche; libre, aiſé, facile, quand les idées ſe développent ſans effort & que l'une naît ſans difficulté de l'autre; inquiet, irrégulier, ſi la penſée eſt arrêtée dans ſa marche, ou pouſſée vers des routes différentes & incertaines : alors les mains s'agitent dans tous les ſens, & ſe meuvent ſans deſſein, tantôt vers la poitrine, tantôt vers la tête; les bras s'entrelacent & ſe déploient. Du moment qu'une difficulté ſe préſente, le jeu des mains s'arrête entièrement. La main étendue ſe replie ſur elle-même & ſe rapproche de la poitrine, ou les bras ſe croiſent l'un ſur l'autre comme dans l'état d'inaction. L'œil qui, de même que la tête, avoit des mouvemens doux & faciles, tandis que la penſée ſe développoit avec facilité; ou qui erroit d'un angle à l'autre, lorſque l'ame s'égaroit d'idées en idées; regarde, dans cette nouvelle ſituation, fixement devant lui, & la tête ſe jette en arrière, ou tombe ſur la poitrine, juſqu'à ce qu'après le premier choc du doute, s'il m'eſt permis de m'exprimer ainſi, l'activité ſuſpendue reprenne ſa première marche.

Il eſt à remarquer que le corps ne garde jamais la même poſition, quand les idées changent d'objet. Si la tête étoit d'abord tournée vers la droite, elle ſe portera enſuite vers la gauche. Il ſe pourroit que dans cette variété de ſituation, il ſe mêlât obſcurément un deſſein dont on ne ſe rendit pas compte à ſoi-même. Il eſt certain du moins que celui qui veut donner un autre cours à ſes idées, fait très-bien de changer auſſi les impreſſions extérieures auxquelles il n'a que trop fixé ſa penſée même ſans le vouloir. Certain ſavant étoit dans l'uſage de ſe ſauver, avec ſon pupitre, dans un autre coin de ſon cabinet, dès que le travail ne lui réuſſiſſait pas à la première place où il s'étoit d'abord établi.

Un homme qui vient de trouver une idée

à laquelle il croit beaucoup de fineſſe, prend le geſte & la phyſionomie de la fineſſe pour s'applaudir. Un homme à qui ſe préſente une idée chagrinante, fait pour la repouſſer le même geſte que s'il vouloit chaſſer un objet importun qui voltigeroit devant lui : ſi cette idée eſt affreuſe, ſon geſte eſt celui qu'inſpire un ſentiment d'horreur. En repouſſant l'idée de la main, il jette la tête du côté oppoſé, ſe couvrant même les yeux de l'autre main, & faiſant quelques pas pour prendre la fuite. Des idées déſagréables, que la bouche rejette avec un *non* répété, ſont en quelque ſorte chaſſées par la main qu'on agite de côté & d'autre.

Se préſente-t-il à l'eſprit de l'homme qui médite, des idées plus importantes que les autres; ſon regard acquiert de la vivacité, ſes ſourcils ſont attirés vers les angles du nez, & le front ſe couvre de plis. Quelquefois l'œil ſe retrécit, afin de mieux concentrer les rayons viſuels, comme lors qu'on veut examiner un objet d'une grande fineſſe ou placé à une grande diſtance. Quelquefois, comme pour impoſer ſilence à toutes les idées étrangères à celle dont on veut s'occuper, on poſe l'index ſur les lèvres fermées. D'autres fois on poſe le bout du même doigt ſur le milieu du front, au-deſſus de l'entre-deux des ſourcils, comme ſi le point qui ſemble être le ſiége de l'attention avoit beſoin d'être aſſujetti. Dans une grande contention de la penſée, on ſe bouche les yeux, on ſe couvre le viſage des deux mains, parce que les opérations intérieures s'éxécutent d'autant mieux, qu'elles ne ſont pas troublées par les impreſſions extérieures des ſens.

De la *pantomime* inſpirée par la penſée, paſſons à celle qui eſt inſpirée par les affections de l'ame.

On peut appeller affection toute activité de l'ame cauſée par un degré ſenſible de plaiſir ou de peine.

Le *rire* eſt une affection de l'eſprit qui n'a d'autre nom que ſon effet. Elle ſe mêle quelquefois à d'autres affections, comme au mépris dans le rire ironique; à la haine, dans le rire amer & Sardonien. Quand elle eſt ſimple, elle eſt excitée par la gaieté que cauſe l'obſervation de petits défauts innocens, de contraſtes inattendus, de diſpoſitions dont on eſt ſubitement frappé, de petites erreurs qu'il eût été facile d'éviter, de foibles accidens dont on ne peut craindre les ſuites. Les geſtes de cette affection appartiennent tous à la phyſiologie & ſont aſſez connus.

Dans *l'admiration*, le corps repréſente l'expanſion de l'ame qui veut ſaiſir un grand objet dont elle eſt occupée. La bouche & les yeux ſont ouverts, les ſourcils ſont un peu tirés en haut, les bras ſont à la vérité plus voiſins du corps que dans le déſir vif & animé; cependant ils ſont tendus : d'ailleurs le corps & les traits du viſage ſont en repos. Les geſtes de cette affection lui ſont parfaitement analogues & imitent les mouvemens de l'ame. L'œil s'aggrandit, parce que l'ame voudroit attirer de l'objet autant de rayons qu'il eſt poſſible; il eſt immobile, parce que c'eſt par lui ſeul que l'ame peut ſe raſſaſier de ce qu'elle admire. Les bras ſont étendus dans le premier moment, parce que c'eſt ſur-tout en ce premier moment que l'ame s'efforce à ſaiſir l'objet dont elle commence à jouir. Ce premier inſtant paſſé, les bras retombent doucement & ſe rapprochent du corps.

L'admiration du ſublime produit des geſtes différents, mais également analogue au ſentiment qu'on éprouve. L'œil eſt ouvert, le regard élevé, toute la figure de l'homme ſe redreſſe : cependant les pieds, les mains & les traits du viſage ſont en repos; ou ſi une main, ou même toutes les deux ſont miſes en mouvement, elles ne ſe portent pas en avant, comme dans la ſimple *admiration*, mais en haut.

Lorſque ce ſont des forces corporelles extraordinaires que nous admirons, alors une eſpèce d'inquiétude intérieure agite dans notre corps des forces qui y ſont analogues. L'*étonnement*, qui eſt ſeulement un degré ſupérieur de *l'admiration*, ne differe de celle-ci qu'en ce que tous les traits que je viens d'indiquer ſont plus caractériſtiques : la bouche eſt plus ouverte, le regard plus fixe, les ſourcils plus élevés, la reſpiration plus fortement retenue; elle s'arrête même tout à coup, ainſi que la penſée, à la vue d'un objet intéreſſant qui ſe préſente d'une manière ſoudaine à nos yeux.

Un ſuccès, peu important, & ſeulement contraire à notre attente, cauſe une *ſurpriſe* qui ſe manifeſte communément par un léger ſourire mocqueur; ſi le contraſte entre la choſe & l'idée qu'on s'en étoit formée eſt au déſavantage de la premiere, le ſourire peut être amer. Si l'on prenoit un vif intérêt à l'événement, & que l'attente ſoit ſubitement trompée, les yeux & la bouche s'ouvrent, les bras tombent, & toute la machine du corps ſemble être affaiſſée par la nouvelle qu'on reçoit.

Dans une *ſurpriſe* violente, toutes les facultés corporelles & intellectuelles ſont enchaînées par l'objet qui la cauſe; il ne reſte à l'ame aucune penſée étrangère, pas même celle d'un changement volontaire de la poſition du corps : l'homme reſte dans la ſituation où il ſe trouve, comme les malheureux qui étoient pétrifiés par la tête de Méduſe.

Le *déſir* eſt ſuſceptible de modifications très variées. Une de ces modifications, c'eſt celle où l'homme ſent une privation ſans en démêler ou connoître l'objet; celle encore où il ne connoît l'objet que d'une manière vague; ou en-

Digitized by Google

lorſque l'objet ne peut être ſaiſi par le ſens qui lui eſt propre, ce ſont les mains qu'on avance. Elles ne ſont même jamais parfaitement oiſives dans l'expreſſion d'un deſir animé.

A ces changemens qui ſont du nombre de ceux que j'ai déjà appellé mutivés, ſe joignent des changemens phyſiologiques. Suivant la vivacité du deſir, les yeux ſont plus ou moins brillans, les muſcles ont plus ou moins d'activités, les joues ſont plus ou moins colorées, la marche plus ou moins accélérée, le corps s'écarte plus ou moins de ſon à-plomb : car le deſir violent le précipite en avant comme s'il alloit tomber ſur l'objet de ſon affection, au lieu que, dans un deſir foible, il s'incline ſeulement vers cet objet d'une manière douce & preſqu'inſenſible.

Dans le deſir ardent, toutes les forces de l'ame ſont éveillées; il ſemble qu'elle les appelle toutes pour l'aider à la ſatisfaire. Dans la contemplation ſans deſir, elle employe une ſeule de ſes forces, & pour jouir avec moins de diſtraction & plus de volupté, elle ſemble aſſoupir toutes les autres. L'homme dévoré d'une ſoif brulante & le gourmet voluptueux nous fourniront les exemples de ces deux expreſſions.

Le gourmet eſt recueilli en lui-même. La main qu'il conſerve libre ſe porte ſous celle qui ſoutient le verre; elle n'a qu'un mouvement fort doux, & les muſcles n'en ſont pas tendus. Ses yeux immobiles deviennent plus petits, & s'il eſt ſubtil connuiſſeur, ils prennent du brillant & de la fineſſe : quelquefois ils ſont entièrement fermés & même avec force. Sa tête eſt enfoncée dans les épaules : enfin l'homme tout entier ſemble être abſorbé dans la ſeule ſenſation qui chatouille agréablement ſon palais.

Quelle différence dans l'homme altéré, dans l'homme qui éprouve cette ſoif dévorante, *anhela ſitis*, dont parle Lucrece ! Tous les ſens à la fois prennent part au deſir qui le preſſe; ſes yeux hagards ſortent de ſa tête, ſon corps avec le col allongé panche en avant, les pas ſont grands & écartés, ſes mains ſerrent le vaſe avec force ou elles ſe portent en avant avec vivacité pour le ſaiſir; ſa reſpiration eſt rapide & haletante. Au moment où il ſe précipite ſur le vaſe, ſans le tenir encore, ſa bouche eſt ouverte, & ſa langue deſſéchée paroît ſur ſes lévres & ſavoure d'avance la boiſſon.

Prenons un autre exemple ; celui d'une tendre amante qui attend ſon amant avec impatience. Elle entend quelque bruit ; c'eſt lui peut-être. Immobile pour mieux diſtinguer le bruit qui l'a frappée, ſon oreille, tout ſon corps, ſont penchés du côté d'où il eſt venu. C'eſt de ce côté ſeulement que ſon pied poſe avec fermeté; l'autre, appuyé ſur la pointe, ſemble être ſuſpendu. Tout le reſte de ſon corps eſt dans un état d'activité. L'œil eſt très ouvert, comme pour raſſembler un plus grand nombre de rayons de l'objet qui ne paroît pas encore : une main ſe porte à l'oreille, comme ſi elle pouvoit réellement ſaiſir le ſon ; & l'autre, pour tenir l'équilibre eſt dirigée vers la terre, mais détachée du corps & la paume en bas, comme pour repouſſer tout ce qui pourroit troubler l'attention néceſſaire dans un tel inſtant. Elle entr'ouvre la bouche, pour recevoir le ſon par tous les canaux dans leſquels il peut pénétrer.

Dans l'affection du deſir, le corps ſe porte vers l'objet deſiré, & la partie qui doit jouir eſt la plus avancée : de même, dans les mouvemens d'*averſion*, le corps évite l'objet qui fait horreur, mais la partie la plus menacée ou la plus ſouffrante eſt toujours la première retirée.

Si la cauſe de l'averſion occupe un lieu déterminé, l'averſion porte à fuir de ce lieu. S'il n'eſt pas parfaitement déterminé, l'homme éprouve de l'incertitude, & le deſir de connoître les qualités, la proximité, la grandeur du mal, ſe joint à celui de la conſervation. Si le mal ne ſemble pas impoſſible à écarter, un ſecond deſir excite à le repouſſer, & à déployer toutes ſes forces pour s'en garantir.

Le premier de ces deſirs a beaucoup de part à l'expreſſion de l'effroi ; il fait ouvrir conſidérablement les yeux, pour mieux connoître l'objet dont on eſt menacé. Le ſecond ſe manifeſte tant que la crainte, n'ayant pas entièrement ſubjugué l'homme, laiſſe quelqu'activité à ſes muſcles. Il ſe remarque ſur tout quand des obſtacles s'oppoſent à la fuite, ou que le péril eſt trop voiſin pour laiſſer l'eſpérance de l'éviter.

L'effroi ſemble, au moins dans certains cas, être compliqué d'étonnement, de crainte & de colère. La crainte fait reculer, & décolore les joues; l'étonnement fait reſter un moment immobile dans la même attitude; tous deux font ouvrir contre meſure les yeux & la bouche, & la colère enfin fait préſenter les bras au péril avec impétuoſité.

Mais ce dernier geſte n'a pas toujours lieu. Lorſque le péril s'offre tout-à-coup, & avec une force ſupérieure, les bras, au lieu de chercher à le repouſſer, & de ſe roidir contre lui, s'élévent comme pour demander du ſecours d'en haut.

Mais quand la crainte eſt extrême, l'homme ſe roule en quelque ſorte ſur lui-même, & cherche à ſe rendre le plus petit qu'il eſt poſſible, comme s'il pouvoit ſe ſouſtraire au danger, en lui offrant moins de ſurface.

Lorſqu'on entend une fâcheuſe nouvelle,

ou le récit de quelque atrocité, on jette le corps en arrière, cumme ſi l'objet qu'on ſe peint à l'imagination étoit préſent, & qu'on voulût s'en éloigner. Un projet horrible qu'un homme forme lui-même, peut le faire reculer avec effroi, quand il ne s'eſt pas encore familiariſé avec ce qu'il a d'affreux.

Bien des perſonnes ont pu obſerver que c'eſt un mouvemenr naturel de reculer quand quelqu'un raconte quelque choſe d'incroyable. Seroit-ce que l'erreur étant un mal pour l'eſprit, on la fuit comme un objet effroyable, auſſi-tôt qu'on la reconnoît?

Une ſurpriſe très forte, même lorſqu'elle eſt agréable, a quelque choſe qui tient de l'effroi. Ainſi le premier mouvement eſt de reculer à l'aſpect imprévu d'un ami qu'on croyoit ou mort, ou dans un pays fort éloigné. Les yeux s'ouvrent plus qu'à l'ordinaire, comme pour s'aſſurer que c'eſt bien lui. Mais ſouvent les bras s'avancent comme pour ſaiſir & embraſſer l'objet, en même temps que le corps recule comme pour le fuir, & tandis que l'expreſſion des yeux reſſemble à celle de la terreur, la bouche ſourit & peint la joie.

La *colère* donne de la force à toutes les parties extérieures du corps; mais elle arme principalement celles qui ſont propres à attaquer à ſaiſir, à détruire. Gonflées par le ſang & par les humeurs qui s'y portent en abondance, elles s'agitent d'un mouvement convulſif; les yeux enflammés roulent dans leurs orbites & lancent des regards étincelans; les mains, par des contractions violentes, & les dents par des grincemens effroyables, manifeſtent une eſpèce de tumulte & d'inquiétude intérieure. C'eſt ainſi que le ſanglier furieux ſemble aiguiſer ſes défenſes, & que le taureau laboure la terre de ſes cornes, & jette en l'air des tourbillons de pouſſière. Les veines ſe gonflent, ſur tout autour du cou, aux tempes & ſur le front; tout le viſage eſt enflammé par la ſurabondance du ſang qui s'y porte; mais cette rougeur livide ou pourprée ne reſſemble pas au coloris enchanteur de l'amour: tous les mouvemens ſont violens, impétueux; le pas eſt peſant & irrégulier.

Si le chagrin de l'inſulte l'emporte ſur le deſir impétueux de la vengeance, le ſang retourne au cœur, le feu des yeux s'éteint, une pâleur ſubite décolore le viſage, les bras pendent le long du corps ſans force & ſans mouvement. Il ſe peut auſſi que l'offenſe inattendue cauſe le ſaiſiſſement de la ſurpriſe, & donne une pâleur qui reſſemble à celle de l'effroi.

La colère, dans toute ſa violence, rend l'homme ſi hideux, elle eſt ſi contraire à la belle nature qui eſt l'objet des imitations de l'artiſte, qu'il doit éviter de la repréſenter, à moins qu'il n'y ſoit abſolument obligé par ſon ſujet: mais à peine ſe trouve-t-il jamais dans cette obligation, s'il eſt également judicieux & dans le choix de ſes ſujets, & dans celui des détails.

Nous avons parlé de la ſurpriſe affligeante; l'expreſſion de la *ſurpriſe agréable* eſt bien différente. L'homme ſaiſi d'une joie inattendue ne ſe ſuffit pas à lui-même, & cherche à répandre ſon exiſtance ſur tout ce qui l'environne, à s'unir à tout ce qui l'approche. Il aime ſa manière d'être actuelle, au point d'aimer tout ce qui exiſte: il embraſſe avec tranſport ſon ami, ſon ennemi, ſon valet, un inconnu. Eſt-ce une lettre qui cauſe ſa joie? Il la baiſe, comme, dans la colère, on déchire, on foule aux pieds la lettre qui l'excite. Des larmes concourent à l'expreſſion de la grande joie; mais les yeux pleurent & la bouche rit.

Si la joie de l'homme eſt excitée par la ſatisfaction de ſes qualités perſonnelles, l'expreſſion varie ſuivant la différence des qualités qui cauſent cette ſatisfaction. Sa joie eſt-elle fondée ſur les graces de ſa perſonne? Il cherche à développer ces graces, il les conſidère, il a le ſourire de la fatuité. L'eſt-elle ſur la fineſſe des moyens qu'il a ſu employer pour venir à ſon but? Un ſourire fugitif ſe fera appercevoir ſur ſes joues & autour de ſes lèvres; ſon œil contracté acquerra plus de feu; ſi celui qu'il a trompé eſt préſent, il l'indiquera furtivement de l'index, & pour rendre le confident de la ruſe plus attentif à l'admirer, il le frappera légérement du coude. Son contentement intérieur ſe fonde-t-il ſur la ſupériorité de ſon eſprit, de ſes talens? Il meſure par ſa hauteur corporelle ſes rapports avec ceux ſur leſquels il croit l'emporter: il lève la tête avec fierté, & toute ſa manière d'être devient d'autant plus concertée, d'autant plus froide, que le ſentiment de ſon propre mérite lui cauſe plus de ſatisfaction. S'agit-il de naiſſance, de rang, de fortune, de toutes les qualités enfin dont la jouiſſance dépend de l'effet qu'elles produiſent ſur les autres? Alors le maintien tranquille & concentré du véritable orgueil dégénère en faſte & en vanité. Il ſemble qu'on cherche à faire du bruit pour ſe faire remarquer. Ainſi les mouvemens ſont grands, les jambes s'écartent l'une de l'autre pour occuper plus de terrein, les geſtes ſont libres & véhémens, les bras s'écartent volontiers du corps, comme ils s'en rapprochent dans la modeſtie; la tête ſe jette en arrière.

L'homme qui réfléchit, qui compoſe, ſe félicite-t-il d'une idée gracieuſe? Il ſe careſſe le menton en ſouriant: d'une idée ſpirituelle;

il ſe frappe le front : d'une idée difficile à trouver ; il ſe frotte les mains, il frappe ſur ſa table. Dans toutes ces expreſſions, la gaité anime le viſage ; la tête a l'élévation de l'orgueil.

Un ſentiment contraire à celui de l'orgueil eſt la *vénération*. Dans la préſence de l'objet qui l'inſpire, non ſeulement les muſcles des ſourcils, de la bouche & des joues deviennent moins fermes & s'affaiſſent ; mais il en eſt de même de tout le corps ; ſur-tout de la tête, des bras & des genoux. Lorſque les Orientaux croiſent leurs bras ſur la poitrine, tandis qu'ils inclinent le corps, ſans doute leur intention eſt d'indiquer, par ce geſte du recueillement, la profondeur du ſentiment dont ils ſont affectés : en ſerrant fortement les bras contre le corps, ils veulent déſigner la crainte qui, de même que la honte, touche de bien près à la vénération. La raiſon en eſt facile à deviner : car ſi l'on compare une force étrangère avec ſa propre foibleſſe, on doit éprouver de la crainte, & l'on ne peut ſe défendre d'un ſentiment de honte, quand on compare ſes imperfections aux qualités d'un être plus parfait.

Par l'effet de ces deux ſentimens, celui qui révere doit tendre à ſe tenir loin de l'objet révéré : l'homme rempli de vénération ſe croit indigne de tout commerce intime avec l'être ſupérieur qui lui en impoſe ; il s'en tient à une certsine diſtance, & cet eſpace devient le ſymbole phiſique de la différence morale qu'il met entre lui & la perſonne qu'il reſpecte. L'homme orgueilleux au contraire s'approche de ceux qui l'environnent au point de les gêner, de les froiſſer, de les heurrer.

Dans *l'amour*, la tête eſt languiſſamment penchée d'un côté, les paupières ſe rapprochent plus qu'à l'ordinaire, l'œil eſt dirigé vers l'objet ſeulement avec douceur ; la bouche eſt entrouverte, la reſpiration lente, & de temps en temps coupée par un profond ſoupir ; tout le corps eſt replié ſur lui-même, les bras tombent négligemment le long du corps. Ces ſymptomes, accompagnées d'une expreſſion de langueur & de défaillance, ſont plus ou moins marqués ſuivant que la paſſion eſt plus ou moins vive.

Le but de cette paſſion eſt l'union des deux amans. L'amant timide ſe contente de tendre à cette union en touchant d'une main tremblante le vêtement de l'objet aimé. Plus hardi, il oſe lui toucher un doigt, lui prendre la main, l'embraſſer, l'entrelacer dans ſes bras, la preſſer contre ſon cœur, repoſer ſa tête ſur ſur ſon ſein.

Le jeu du *mépris* eſt la bouffiſſure de l'orgueil ; mais, dans ce dernier ſentiment ; celui qui l'éprouve eſt plus occupé de ſes propres perfections, & dans le premier des imperfections d'autrui. Les marques du mépris ſont de détourner le corps & de ſe préſenter de côté, de lancer d'un air fier un regard rapide & quelquefois auſſi jetté négligemment par deſſus l'épaule, comme ſi l'objet n'étoit pas digne d'un éxamen plus attentif & plus ſérieux. Il arrive ſouvent qu'on y aſſocie l'expreſſion du dégoût par le nez froncé & la levre ſupérieure un peu élevée. Quand celui qu'on mépriſe paroît avoir une idée trop avantageuſe de lui-même, & veuloir oppoſer la fierté au dédain, l'œil le meſure alors d'un air railleur, tandis que la tête ſe penche un peu de côté, comme ſi, de ſa hauteur, on avoit de la peine à appercevoir toute la petiteſſe de cet homme : les épaules s'élevent ; un ris dédaigneux & mêlé de pitié annonce le contraſte que l'on remarque entre la grandeur imaginaire de l'objet mépriſé & ſa petiteſſe réelle.

Le jeu de la *honte* varie ſuivant les circonſtances. Quelquefois la *honte* arrête ſur la place, quelquefois elle fait prendre la fuite. Quelquefois celui que l'on couvre de *honte* cherche à détruire par ſa préſence & par une feinte fierté l'opinion déſavantageuſe qu'on a conçue de lui. Tantôt il accompagne de mouvemens gauches & confus ſes excuſes balbutiées ; tantôt par une attitude roide & immobile, accompagnée d'un ſilence morne & d'un découragement complet, il avoue ſon impuiſſance à ſe ſouſtraire à l'affront mérité. La *honte* rend quelquefois abſolument immobile : on baiſſe les yeux, on plie, on chiffonne quelque partie de ſon vêtement ; on ſe tourne de côté, pour être plus certain de ne pas rencontrer les yeux de celui dont on fuit les regards, & le menton ſe colle ſur la poitrine.

La *ſouffrance* eſt une affection inquiete & active qui ſe manifeſte par la tenſion des muſcles ; c'eſt une lutte intérieure de l'ame contre une ſenſation douloureuſe ; c'eſt un effort pour s'en débaraſſer & la ſurmonter. *L'abbattement* ou la *mélancolie* eſt au contraire une affection foible & paſſive ; c'eſt un relâchement total des forces, une réſignation muette & tranquille, ſans réſiſtance ni contre la cauſe, ni même contre le ſentiment du mal. Ou la cauſe du mal eſt ſupérieure à nous, ou elle ne peut plus être repouſſée : ainſi nous ne voulons, ou pour mieux dire, nous ne pouvons penſer à la vengeance. Le ſentiment du mal a déja laſſé notre réſiſtance, épuiſé nos forces ; par conſéquent il a déja perdu de ſa violence. Le premier ſentiment de Niobé privée de ſes enfans, fut l'étourdiſſement ; le ſecond, la fureur de la douleur portée au ſuprême dégré ; le troiſiéme ſeulement fut *l'abbattement* ou la *mélancolie* ; car les Dieux, émus de pitié, ne la changèrent en rocher qu'après qu'elle fut de retour dans ſa patrie. Les Poëtes, par cette

métamorphoſe, ont voulu indiquer le ſilence & l'immobilité de la profonde *mélancolie*. La douleur d'une mere, ſi cruellement privée de tous ſes enfans, doit en effet être immobile, l'ame eſt plongée toute entiere dans la contemplation de ſon malheureux ſort; & comme elle n'eſt occupée que d'une ſeule idée, le corps entier doit, par analogie, n'avoir qu'une ſeul attitude. De-là réſulte l'inſenſibilité; car une *mélancolie* profonde, & livrée à ſes idées ſombres; eſt indifférente à tout ce qui l'entoure; elle ne voit point les actions d'autrui, elle n'en entend pas les diſcours; aucun objet ne peut lui faire lever ſes regards plongés ſur la terre.

Le commencement de cette immobilité, de cette inſenſibilité qui ſe manifeſtent lorſque la *mélancolie* eſt parvenu au ſuprême degré, s'annonce déja par une certaine nunchalance, une certaine froideur, dans l'homme qui eſt ſaiſi par la *triſteſſe*. Tout en lui s'affaiſſe: la tête foible & lourde tombe du côté du cœur; les jointures de l'épine dorſale, du cul, des bras, des doigts, des genoux ſont relâchées; les joues ſont décolorées, & les yeux attachées ſur l'objet qui cauſe la *triſteſſe*; ou, s'il eſt abſent, les regards ſe fixent vers la terre; tout le corps même s'y panche; le mouvement de tous les membres eſt lent, ſans force & ſans vie; la marche eſt embarraſſée, lourde & ſi traînante qu'on diroit que des liens empêchent les jambes de faire leurs fonctions. Comme on ne prend plus d'intérêt aux objets environnans, on néglige le ſoin de plaire, & par conſéquent on néglige ſes vêtemens & ſa chevelure. Ajoutez à ces traits la páleur des joues, la tête ſouvent légerement ſoutenue par la main, à la hauteur du front, & dans cette attitude, les yeux couverts par les doigts, la bouche ouverte, la reſpiration lente, entrecoupée par de profonds ſoupirs.

Tout, dans la triſteſſe, marque l'abbattement; tout, dans la *ſouffrance*, marque l'activité. Les traits du viſage & les mouvemens décelent le combat intérieur de l'ame avec le ſentiment du mal. L'homme qui ſouffre n'eſt pas, comme le mélancolique, dans un état de foibleſſe; mais dans un état d'oppreſſion & d'angoiſſes. Les angles des ſourcils s'élevent vers le milieu du front ridé, & vont, pour ainſi dire, au devant du cerveau troublé & agité par une forte tenſion; tous les muſcles du viſage ſont tendus & en mouvement; l'œil eſt rempli de feu, mais ce feu eſt vague & vacillant; la poitrine s'éleve rapidement & avec violence; la marche eſt preſſée & pelante; tout le corps s'allonge, s'étend & ſe contourne, comme s'il avoit un aſſaut général à ſoutenir; la tête, jettée en arrière, ſe tourne de côté en jettant un regard ſuppliant vers le ciel; les épaules s'élevent avec une violente contraction; tous les muſcles des bras, des jambes ſe roidiſſent: les doigts, les orteils éprouvent différentes contractions convulſives ſuivant l'intenſité de la douleur. Lorſque les pleurs coulent, ce ne ſont pas ces larmes gonflées & iſolées qui s'échappent des yeux de l'homme qui n'a pu aſſouvir ſa colere; ce ne ſont pas non plus ces larmes douces & ſilencieuſes du mélancolique, qui d'elles-même coulent des vaiſſeaux pleins & relâchés; c'eſt un torrent qu'une commotion viſible de la machine entière & les ſecouſſes convulſives de tous les muſcles du viſage expriment avec force des glandes lacrymales.

La *ſouffrance* ayant par ſa nature tant d'activité, on comprendra que, même dans ſes attaques médiocrement violentes, l'homme doit ſe livrer à toute ſorte de mouvemens indéterminés, & que, s'agitant dans tous les ſens, tantôt il s'élancera en ſuivant des directions irrégulieres, tantôt-il errera à l'aventure, tourmenté par ſon anxiété. L'individu qui ſouffre reſſemble au malade qui, éprouvant dans toutes les ſituations des inquiétudes & un malaiſe, eſpere toujours trouver une place moins incommode, & qui toujours, ſe tournant de côté & d'autre, la cherche ſans jamais la rencontrer. Lorſque la ſouffrance va juſqu'au déſeſpoir, alors ces mouvemens irréguliers, cauſés par une anxiété intérieure, deviennent violens: dans cet état, l'homme ſe jette à terre, ſe roule dans la pouſſiere, s'arrache les cheveux, ſe déchire le front & le ſein.

Il y a des affections qui s'expriment par un nom ſimple, & qui cependant ſont réellement compoſées.

La *gratitude* eſt de ce nombre. Quel que ſoit le motif qui détermine un cœur reconnoiſſant à la manifeſter, elle ne peut ſe caractériſer par des traits qui lui ſoient propres; & ſi elle ne ſe manifeſte pas ſimplement ſous les traits de l'amour ou de la vénération, il faut qu'elle adopte une nuance intermédiaire qui tienne de ces deux ſentimens, parcequ'en effet, elle eſt compoſée de l'un & de l'autre.

La *pitié* ne peut ſe rendre que par le jeu compoſé de l'expreſſion de la *bonté* & de la ſouffrance, puiſqu'elle conſiſte en une bonté qui nous fait ſouffrir au ſpectacle des maux d'autrui.

L'*envie* ne peut ſe diſtinguer de la ſouffrance & de la haine, que par le deſir acceſſoire de ſe cacher à tous les yeux, & par le regard furtif & baiſſé de cette honte qui, dans une ame encore tant ſoit peu ſenſible, accompagne toujours cette paſſion baſſe & mépriſable.

Le *ſoupçon* ne ſe trahira qu'en ajoutant à l'expreſſion du chagrin ſecret, le regard ſournois & inquiet de la curioſité, & en faiſant prêter à l'homme ſoupçonneux avec anxieté l'o-

reille à toutes les converſatinns qu'il croit capables de lui procurer quelques découvertes. S'il a des témoins, il s'écarte, & tâche de paroître ne pas écoutet.

La *clémence* ne peut devenir viſible, que lorſque l'air aimable de la bonté eſt accompagné de l'expreſſion de la ſupériorité, qui deſcendant, pour ainſi dire, du haut de ſa grandeur, permet à l'autre ſentiment de ſe développer.

L'*eſpérance*, qui ne voit le bonheur que dans l'avenir, n'eſt jamais entièrement dégagée de crainte : elle ne pourra donc ſe peindre ſur le viſage, que par l'expreſſion du deſir avec un mêlange de crainte & de joie.

Le reſte de l'ouvrage de M. Enghel n'eſt point applicable aux arts qui nous occupent: D'ailleurs il ſuffit d'avertir les artiſtes de l'attention qu'ils doivent donner à la *pantomime* : c'eſt dans une obſervation aſſidue de la nature qu'ils en apprendront toutes les nuances. (*Article extrait des Idées ſur le geſte, par M.* Enghel.)

PAPILLOTER: (V. n.) On dit qu'un tableau *papillote* quand les lumières, au lieu d'y être établies par grandes maſſes, y ſont diſperſées par petites parties, & font à peu-près l'effet que produiſent ſur la tête des papillotes qu'on peut compter une à une. L'œil qui cherche toujours ou le repos, ou un ſeul objet d'attention, eſt fatigué de tant de petites lumières, qui l'appellent de tous les côtés à la fois. Le *papillotage* en peinture eſt oppoſé à l'accord, à l'harmonie. La ſculpture peut auſſi *papilloter*, quand elle offre trop de petites parties qui reçoivent des lumières étroites & portant de petites ombres. Comme les deſſins ombrés & terminés, & les eſtampes ſont des ouvrages de peinture monochrome, ou d'une ſeule couleur, ils peuvent papilloter comme les tableaux.

PARLANT. (Part.) On dit qu'un portrait eſt *parlant* quand il eſt d'une reſſemblance frappante. Cette expreſſion étoit en uſage chez les Grecs dès le temps d'Anacréon ; il dit à un portrait peint à l'encauſtique : *cire, tu vas parler.*

Un portrait qui offre une reſſemblance groſſière, & qui n'eſt, pour parler le langage des atteliers, qu'une *mauvaiſe charge*, eſt ſouvent ce que le vulgaire apelle un portrait *parlant*. Cependant loin de parler, il n'a pas même l'aparence de vivre. Un portrait ne ſera *parlant*, aux yeux des connoiſſeurs, que lorſqu'il ſera fait artiſtement, que lorſque l'expreſſion l'animera d'un eſprit de vie. L'expreſſion eſt, dans tous les genres, la première partie de l'art, puiſque c'eſt par elle ſeule que la toile ou le marbre reſpiro

PARTIE. (ſubſt. ſem.) Dans le deſſin, on entend ſouvent par ce mot les différentes *parties* du corps humain. Quand on dit qu'il faut ſoigner les *parties*, on veut faire entendre qu'il faut bien etudier & tâcher de rendre avec préciſion les bras, les jambes, les extremités &c. Il ne ſufit pas de donner une idee vraiſemblable du tout enſemble, on doit encore rendre avec exactitude los différentes *parties*.

On ſe ſert auſſi du mot *parties* pour déſigner les différentes diviſions de l'art de peindre. Ces principales *parties* ſont 1°. la compoſition, qui embraſſe l'invention, la diſpoſition, l'ordonnance, & qui comprend auſſi l'agencement de chaque objet en particulier. 2°. le deſſin qui, dans ſa ſignification la plus ſtricte, ne comprend que ce qui concerne les formes, & qui, ainſi reſtreint, eſt encore d'une immenſe étendue & d'une extrême difficulté. 3°. Le clair-obſcur qui donne le relief aux objets, qui les détache les uns des autres & qui comprend tous les effets qu'operent dans la nature la lumière & ſa privation. 4°. La couleur qui exprime l'apparence des objets ; car ils ne ſe montrent à nos yeux que colorés. 5°. L'expreſſion par qui tout reçoit le mouvement qui lui convient. Ces *parties* ſont eſſentielles à l'art de peindre. L'art ne peut exiſter ſans la compoſition, puiſqu'il ne peut opérer ſans compoſer. Il ne peut exiſter ſans le deſſin, puiſqu'il ne peut opérer que ſur les formes. Il ne peut exiſter ſans le clair-obſcur, puiſque les objets ne ſe diſtinguent à nos regards, que parce qu'ils ſe détachent les uns des autres. Il ſe redoiroit au camayeu s'il négligeoit la couleur qui rend ſeule l'apparence naturelle des objets. Il ne produiroit aucune imitation du vrai, s'il étoit privé de l'expreſſion.

L'art ne peut donc exiſter dans ſa plénitude que par la réunion de ces différentes *parties* : cependant aucun artiſte ne peut les réunir toutes au plus haut degré de perfection : on peut donc encore demander leſquelles de ces *parties* doivent mériter la préférence.

Il ſemble que le ſujet ſoumis à l'art de peindre étant les formes, c'eſt le talent de repréſenter ces formes qui en eſt la première partie : & que les formes étant fauſſes & à contre-ſens ſi elles ne s'accordent pas avec le mouvement qu'elles doivent avoir dans l'action ſuppoſée, l'expreſſinn obtienr le ſecond rang. Cette opinion ſemble être adoptée par les meilleurs juges de l'art, puiſqu'ils accordent une grande eſtime à des deſſins au ſimple trait, quand les formes y ſont purement & ſavament rendues, & que l'expreſſion en eſt juſte. On pourroit ajouter que ſi les formes ont le premier rang dans l'ordre naturel, l'expreſſion obtient ce rang dans l'ordre de prééminence, puiſqu'elle

Digitized by Google

domine ſur les formes elles mêmes, en reglant leurs mouvemens.

Mais les ouvrages où ne ſont établies que les formes & l'expreſſion ont un grand déſavantage: rien ne s'y diſtingue nettement, aucun objet ne s'y détache d'un autre, aucun corps n'a de relief; on ne peut y démêler une figure qu'en ſuivant le trait dans toute ſon étendue: pour fixer la vue, pour lui épargner un travail difficile, il faut donc détailler les objets par les effets de la lumiere & de l'ombre; le clair-obſcur ſera donc la troiſieme *partie* de l'art. Ainſi un ouvrage diſtingué par la beauté du deſſin, par la vérité de l'expreſſion & par une intelligence au moins ſuffiſante du clair-obſcur ſera un ouvrage précieux. Telles étoient les belles friſes du Polidore: telles ſont des griſailles faites par de grands maîtres, de beaux deſſins terminés, de belles eſtampes: toutes eſpeces de peintures monochromes.

Un très grand talent dans une ou deux *parties*, même inférieures, de l'art, fait oublier la foibleſſe de l'artiſte dans les autres *parties*. Ainſi quoique nous ayons regardé comme les principales *parties* de l'art, le deſſin, l'expreſſion & le clair-obſcur, Rembrandt eſt mis au rang des plus grands maîtres pour avoir excellé dans la couleur. La *partie* de la compoſition, en ſuppoſant une grande foibleſſe dans toutes les autres, ne ſuffiroit pas à la gloire d'un artiſte, comme un poëme mal écrit ſur un bon plan ne fait pas la réputation d'un poëte. L'exécution ſemble n'être qu'une *partie* ſubalterne, & cependant elle procureroit au peintre plus de ſuccès, comme de beaux vers faits ſur un mauvais plan procurent des applaudiſſemens au poete.

» Dans les ouvrages d'un même genre, » comme par exemple de la peinture d'hiſtoire, » dit M. Reynolds, ouvrages qui ſont compoſés de différentes *parties*, la perfection dans » une *partie* inférieure, portée à un très haut » dégré, rendra un ouvrage très eſtimable, & » dédommagera, en quelque ſorte, des qualités ſupérieures qui peuvent y manquer. C'eſt » le devoir du connoiſſeur de ſavoir diſtinguer » chaque *partie* de la peinture, & de l'eſtimer » ſuivant qu'elle le mérite. De cette manière, » le Baſſan même ne lui paroîtra pas indigne » de ſon attention; car quoique ce peintre » manque abſolument d'expreſſion, (*) de » ſens, de grace, & d'élégance, on peut » néanmoins le regarder comme eſtimable par » le goût admirable qui regne dans ſon co» loris, & qui, dans ſes meilleurs ouvrages, » eſt peu inférieur à celui du Titien.

» Puiſque j'ai nommé le Baſſan, je dois » également lui rendre la juſtice d'avouer que » quoiqu'il n'ait pas aſpiré à la dignité d'ex» primer les caracteres & les paſſions de l'hom» me, il y a cependant peu de peintres qui » puiſſent lui être comparés par la fidélité & » la vérité avec leſquelles il a repréſenté tou» tes ſortes d'animaux, & leur a donné ce que » les peintres appellent propriété de carac» tére.

» Au Baſſan, nous pouvons joindre Paul » Véroneſe & le Tintotet, à cauſe de leur » totale négligence dans la *partie* eſſentielle de » l'art, ſavoir, l'expreſſion des paſſions. Ce» pendant, malgré ces défauts conſidérables, » leurs ouvrages ſont eſtimés avec raiſon: mais » il faut ſe rapeller que ce n'eſt pas par ces » défauts qu'ils plaiſent, mais par leurs gran» des beautés dans d'autres parties, & en dépit » même, pour ainſi dire, de ces omiſſions. » Ces beautés ſont fondées, dans le rang » qu'elles occupent, ſur des vérités générales » de la nature: Ces artiſtes ont bien connu » la vérité; mais il n'ont pas ſu la dévoiler » toute entiere.

M. Reynolds, ſemble avoir découvert la vraie ſource des ſuccès; c'eſt la vérité, ou du moins ſon apparence. L'artiſte qui excelle dans le deſſin rend la vérité des formes. Celui qui excelle dans le clair-obſcur, rappelle des effets vrais ou vraiſemblables, d'ombres & de lumières. S'il ſe diſtingue par l'expreſſion, il s'accorde avec la vérité des mouvemens de la nature. S'il eſt grand coloriſte, il étonne en imitant par des moyens difficiles la nature colorée. Mais s'il ne poſſede d'autre *partie* que la compoſition, il n'eſt pas vrai; car il a beau diſpoſer habilement les objets qui trouvent place dans ſon ouvrage, il ne peut ſéduire un ſeul inſtant, s'il n'exprime aucune des vérités qui frappent ſans ceſſe nos ſens, celles de la forme, du mouvement, des effets de la lumiere & de ceux de la couleur.

Si l'exécution plaît, quoique toutes les autres *parties* ſoient médiocres & n'expriment énergiquement aucune vérité, c'eſt qu'elle montre beaucoup d'adreſſe, & qu'on ne voit pas ſans plaiſir opérer adroitement.

Peut-être l'énumération des *parties* qui en-

(*) Je crois qu'un artiſte qui manqueroit abſolument d'expreſſion, n'obtiendroit aucune eſtime. Le Baſſan manquoit abſolument, comme le dit M. Reynolds, de l'expreſſion des affections de l'ame, mais du moins ſes figures avoient l'expreſſion de la vie; leurs mouvemens étoient juſtes pour des perſonnages qu'aucune paſſion n'affectoit. Comme ordinairement l'art a pour ſujet des êtres vivans, il ne peut ſe paſſer de l'expreſſion de la vie, & c'eſt ce que je ſerois tenté d'appeller le premier dégré de l'expreſſion.

trent dans les arts qui tiennent au deſſin, pourroit-elle conduire à établir quel eſt celui de ces arts qui doit obtenir la première place. Nous avons compté cinq *parties* dans l'art de la peinture, en y comprenant l'exécution. Deux de ces *parties* manquent à la ſculpture; le clair-obſcur & le coloris.

On pourroit donc accorder la prééminence à la peinture, s'il avoit jamais exiſté un peintre qui eût excellé dans les cinq *parties* principales qui conſtituent ſon art. Mais comme on eſt obligé d'accorder les premiers rangs à ceux qui réuniſſent dans la peinture quelques *parties* de leur art à un haut dégré, on ne voit pas qu'un ſculpteur qui réuniroit dans la ſtatuaire, au même dégré, le même nombre de *parties*, dût leur être inférieur. Cette obſervation, ſi elle eſt juſte, établit l'égalité entre les deux arts. (*Article de M.* LÉVESQUE)

PARTIES, *comment traitées par les artiſtes Grecs.* Le profil grec eſt le principal caractère d'une haute beauté. Il décrit une ligne preſque droite, ou marquée par une douce inflexion. Dans les figures du jeune âge, & ſurtout dans celles des femmes, cette ligne deſſine le front avec le nez. Cette forme ſimple, & belle par la ſimplicité & par l'unité qui en réſulte, ſe trouve bien plus rarement ſous un ciel âpre que ſous un climat doux; auſſi la beauté y eſt-elle bien plus rare. Les formes droites, ou pour s'exprimer avec plus de préciſion, les formes qui approchent de la ligne droite, conſtituent le grand; ce ſont elles qui produiſent les contours coulans & délicats.

On peut être conduit à connoître ce qui conſtitue la beauté, en examinant ce qui conſtitue la laideur. La laideur du profil devient de plus en plus choquante, à meſure qu'il s'éloigne davantage de la ligne qu'ont obſervée les anciens; plus l'inflexion du nez eſt forte, & plus le profil s'éloigne de la belle forme, & l'on chercheroit envain la beauté avec un mauvais profil. Il eſt donc prouvé qu'on ſe rapprochera d'autant plus du beau, qu'on ſera plus près de la ligne tracée par les anciens.

Le caractère du front ne contribue pas foiblement à celui du beau. Les anciens écrivains, d'accord avec les anciens artiſtes, nous apprennent aſſez qu'ils donnoient la préférence aux fronts que nous appellons bas, & qu'ils mettoient le front élevé au rang des difformités. Si c'eſt dans la jeuneſſe qu'il faut chercher le caractère de la beauté parfaite, ſans doute le principe des anciens étoit inconteſtable. Le front n'eſt pas ordinairement élevé dans la première fleur de l'âge; il ne le devient que lorſqu'il ſe dégarnit de cheveux. Comme c'eſt le premier caractère de la dégradation du beau, ou même de la dégradation de la nature, il eſt aſſez prouvé que le beau ſe trouve dans le caractère oppoſé.

Pour que la forme du viſage ſoit d'accord avec elle-même & décrive un ovale, les cheveux doivent couronner le front en s'arrondiſſant, & faire ainſi le tour des tempes; ſans cela la face qui ſe termine par un ovale dans ſa partie inférieure, décriroit des angles dans ſa partie ſupérieure, & l'accord de ces deux parties entr'elles ſeroit détruit. Ainſi le front arrondi, qui eſt le caractère des belles perſonnes, ſe trouve-t-il dans toutes les têtes idéales de l'art antique, & ſurtout dans celles du jeune âge. On n'en rencontre jamais dont les tempes dégarnies décrivent des angles & des pointes; difformité dont nous nous reſſouvenons encore que la mode avoit fait parmi nous une beauté. C'eſt un travers dont la poſtérité trouvera le témoignage dans les productions de nos arts.

On convient généralement que les grands yeux ſont les plus beaux: mais ce qui fait la beauté des yeux dans les ouvrages de l'art, c'eſt moins leur grandeur, que la forme de leur enchaſſement. Aux têtes idéales antiques, les yeux ſont toujours plus enfoncés qu'ils ne le ſont, en général, dans la nature, & par conſéquent l'os des ſourcils a plus de ſaillie. C'eſt que, dans les grandes figures, placées à une certaine diſtance de la vue, les yeux auroient peu d'effet ſans cet enfoncement. L'art, en exagérant la cavité qu'ils occupent, produit un plus grand jeu d'ombre & de lumière, & donne aux ſtatues plus de vie & d'expreſſion. Il eſt vrai que cette eſpèce de régle, pratiquée pour les grandes ſtatues, fut obſervée de même pour les petites figures & pour les médailles, & qu'elle donne à tous les ouvrages de l'art, de quelque genre qu'ils ſoient, un caractère de grandeur.

Les yeux, ſans s'écarter de cette forme déterminée, différent cependant dans les têtes de différentes divinités. La coupe de l'œil eſt grande & arrondie dans les têtes de Jupiter, d'Apollon & de Junon: Pallas, qui a de grands yeux, conſerve l'air virginal par ſes paupières baiſſées: Vénus a les yeux petits; il ne faut que voir la Vénus de Médicis, pour reconnoître que ce n'eſt pas la grandeur des yeux qui fait leur beauté; & pour être bien convaincu de cette vérité, on n'a qu'à comparer les yeux de cette Vénus avec ceux qui leur reſſemblent dans la nature: on ſentira tout ce qu'ils ont de touchant. La paupière inférieure, légèrement tirée en haut, leur communique une langueur pleine de grace.

La fineſſe des poils dont les ſourcils ſont formés eſt diſtinguée dans la ſtatuaire par le tranchant de l'os qui couvre les yeux. Ana-

Digitized by Google

les *mianées* ſont les différens degrés d'intenſité d'une couleur, & les *paſſages* ſignifient en peinture l'uſage qu'on fait des nuances pour parvenir à l'harmonie & la vérité que préſente la nature.

On dit d'une tête peinte avec fineſſe quant à la couleur, qu'il y a dans la carnation, dans la manière dont cette tête eſt peinte, des *paſſages* d'une fineſſe, d'une legereté extrême; des *paſſages* ſurprenans.

Les *paſſages* ſont donc, comme je viens de le dire, des nuances dégradées ou des tons mêlés, rompus, qui donnent à la couleur générale & au clair-obſcur une harmonie & une vérité dont on eſt frappé.

Ce que je dis aux articles *demi-teinte*, *accord* & *harmonie*, a les rapports les plus immédiats avec le ſujet dont il eſt queſtion ici.

La nature offre ſans ceſſe au peintre des tons imperceptiblement dégradés & c'eſt ce qui fait la difficulté pour les artiſtes qui commencent à peindre, de diſtinguer & de ſaiſir les *paſſages* fins du clair-obſcur qui donnent le parfait relief aux objets, & les *paſſages* fins de la couleur, qui en font le charme.

La connoiſſance de ces procédés de la nature s'acquiert par l'obſervation & par l'étude des ouvrages des maîtres qui en ont été les mieux inſtruits. L'heureuſe application qu'en fait l'Artiſte dépend de l'habitude qu'il contracte de peindre d'après la nature, en méditant attentivement ſur cette partie. Cette habitude particuliere conduit à *finir* & quelquefois même à trop *terminer*. Les Hollandois & l'école Lombarde offrent des artiſtes qui ont fait l'uſage le plus ſavant de la fineſſe des *paſſages*. Rubens en a ſupérieurement connu l'art, mais il le laiſſe ſouvent trop appercevoir. On peut, à l'aide de ce défaut qui ſe fait ſentir dans quelques-uns de ſes ouvrages, étudier l'artifice des *paſſages*, parce qu'ils ſont déſignés d'une maniere plus ſenſible que dans les tableaux de pluſieurs autres maîtres. Van-Dyck les cache plus finement; on a peine à les appercevoir dans Gerard Dow & le peintre le plus parfait à cet égard ſeroit ſans doute celui dans les ouvrages duquel les *paſſages* & les dégradations ſeroient auſſi inperceptibles que dans la nature.

Les *paſſages* ſont donc, en quelque ſorte, les tranſitions de la couleur & l'on fait que les tranſitions ſont d'autant plus parfaites qu'elles ſon inſenſibles. Le plus ſouvent dans les ouvrages d'eſprit, elles ſont trop viſibles; mais il eſt vrai que, lorſqu'elles ſont heureuſes, on leur pardonne ce défaut: c'eſt que, dans les Arts que j'ai en vue, l'imagination peut avoir une grande part à l'artifice des tranſitions, au lieu que dans les *paſſages* des tons & des couleurs, la nature ſeule impoſe des loix ſéveres. Auſſi les tranſitions ont-elles, dans les ouvrages d'eſprit, des différences plus marquées que les *paſſages* n'en ont dans la peinture; car il eſt, comme ont le fait, des tranſitions qui appartiennent au plan bien médité, des tranſitions ingénieuſes, qui tiennent à l'ordre des idées, enfin des tranſitions qui conſiſtent dans les tours & même qu'on établit par les differentes acceptions des mots.

On peut bien dire auſſi qu'il y a des *paſſages* qui tiennent à la compoſition & à la diſpoſition des objets d'un tableau; mais ce qu'on entend pour l'ordinaire & le plus généralement par le mot *paſſages* en peinture, eſt ſimplement la tranſition d'un ton à un autre & des lumieres aux ombres. Je ne me permets ces raprochemens des parties des différens arts, que pour montrer, par les détails dans leſquels j'entre, combien on s'expoſe à en abuſer, lorſqu'on n'a pas aſſez de connoiſſance de leur théorie & de leur pratique.

(*Article de M.* WATELET.)

ADDITION au mot *paſſages* (*).

On ſe ſert de ce mot dans l'art; d'abord, dans un ſens général, pour exprimer la tranſition d'un effet à l'autre dans différentes parties de l'art: ainſi, en parlant du deſſin, on doit dire le paſſage du muſcle deltoïde au biceps doit être très-ſenſible à raiſon de leur ſituation & de leur formes differentes. Rubens a ſçu rendre merveilleuſement le *paſſage* de la douleur au plaiſir dans *l'expreſſion* de Marie de Médicis à l'inſtant où elle vient de mettre un fils au monde. On dit le *paſſage* de l'ombre au clair doit être inſenſible, ſurtout dans les objets circulaires.

En ſecond lieu, on ſe ſert du mot *paſſage* dans un ſens abſtrait, par rapport au coloris. L'admiration que les artiſtes donnent aux *paſſages* fins, légers, &c. dont parle M. Watelet dans l'article précédent, ne ſe rapporte qu'aux *paſſages* d'une teinte à une autre dans le même objet. Tachons de rendre cette définition ſenſible. Par exemple: la couleur des tempes eſt d'un violet fin dans les belles peaux: lorſqu'il eſt queſtion d'en joindre la teinte avec la couleur plus rouge des joues, & auſſi avec la différence que produit la naiſſance des cheveux, il faut pour réuſſir excellemment que cette variété de teintes ſoit ſenſible ſans être tranchée, & que l'artiſte paſſe de l'une à l'autre, ſans que le mélange leur faſſe rien perdre de leur fraîcheur, & de leur franchiſe. Le même

(*) Nous remarquerons ici que, ſuivant les circonſtances, ce mot s'emploie au ſingulier & au pluriel dans tous les ſens.

mérite doit avoir lieu lorſqu'il eſt queſtion de lier la peau fine du col à celle du viſage qui eſt plus épaiſſe, & en général toutes les fois que deux couleurs différentes ſur la même chair ſe ſuivent immédiatement.

Il eſt encore une circonſtance où, dans la peinture, le mot *paſſage* eſt un terme propre; c'eſt à l'occaſion des demi-teintes données au ton qui ſe trouve entre le clair & l'ombre. Si ces teintes n'ont éprouvé aucune altération par le maniment du pinceau & la fonte néceſſaire à l'effet, ſi enfin elles ont conſervé toute leur fraîcheur, alors ce ſont de beaux *paſſages*. Mais cette maniere de s'exprimer eſt toujours relative au coloris, & jamais à la juſteſſe du ton. Car ſi cela s'entendoit du clair-obſcur, cette expreſſion ſeroit auſſi d'uſage pour le deſſin, cependant on ne dit point d'un deſſin dont l'effet eſt bon : voilà de beaux *paſſages*, des *paſſages* fins &c.

Telles ſont les véritables acceptions du mot *paſſage* dans l'art de peindre; c'eſt ainſi qu'il eſt employé par les gens qui connoiſſent ſon langage : car dans les autres parties de cet art, le ſens de ce mot eſt commun avec l'emploi qu'on en fait pour tous les beaux arts : eloquence, ſculpture, poéſie &c. Boileau n'a-t-il pas dit, art poétique?

Paſſez du grave au doux, du plaiſant au ſévère.

Quant à l'eſtime qu'on doit faire des *paſſages* vrais, elle a ſa ſource non-ſeulement dans leur *franchiſe*, & dans leur fraîcheur; mais encore dans leur rareté. Car ailleurs que dans Vandick le Titien, & quelques autres artiſtes Venitiens, il ſeroit difficile de rencontrer des *paſſages* d'une grande excellence. Ceux de Rubens, de Rembrandt ſont à la vérité frais, & bien différenciés; mais trop tranchés; ceux du Guide de l'Albane, & même du Correge (ſi on en excepte le beau Tableau de Parme) quoique trés fins dans leurs paſſages, perdent par leur fonte, les différences des teintes de la peau. (*article de M.* ROAIN.)

PASSIONS (ſubſt. fem. plur.) On déſigne par ce mot toutes les affections de l'ame, toutes ſes modifications; même la tranquillité: car le mot grec *pathos*, d'où il tire ſon origine, ne ſignifie pas ſeulement les agitations de l'ame, mais toutes les modifications dont elle ſe rend compte à elle-même; ſi elle ne s'en rend pas compte, elle eſt alors dans l'apathie. Ainſi le mot *paſſion* eſt ſynonyme de ſentiment, de ſenſation, & l'ame ne ceſſe d'être paſſionnée que lorſqu'elle ceſſe de ſentir. C'eſt donc faute d'avoir connu le ſens propre & originel du mot *paſſions*, qu'on a critiqué le Brun d'avoir mis au nombre des *paſſions* la *tranquillité*. L'ame tranquille eſt dans un état de *paſſion*, lorſqu'elle a la conſcience de ſa tranquillité.

Le Brun, célébre entre les peintres de l'école françoiſe, a compoſé relativement à ſon art un traité des *paſſions*, & s'eſt attaché à décrire les différens effets qu'elles produiſent ſur les parties extérieures. Cet ouvrage eſt élémentaire, & ſa brieveté nous permet de le produire ici.

Discours de M. le BRUN ſur le caractère des paſſions.

L'EXPRESSION eſt une naïve & naturelle reſſemblance des choſes que l'on a à repréſenter. Elle eſt néceſſaire elle entre dans toutes les parties de la peinture, & un tableau ne ſauroit être parfait ſans l'expreſſion. C'eſt elle qui marque les véritables caractères de chaque choſe; c'eſt par elle que l'on diſtingue la nature des corps, que des figures ſemblent avoir du mouvement, & que tout ce qui eſt feint paroit être vrai.

Elle eſt auſſi bien dans la couleur que dans le deſſein : elle doit encore être dans la repréſentation des payſages, & dans l'aſſemblage des figures.

L'expreſſion eſt auſſi une partie qui marque les mouvemens de l'ame & rend viſibles les effets de la paſſion. Le nombre des ſavans qui ont traité des paſſions eſt ſi grand, que l'on ne peut que répéter ce qui eſt dans leurs écrits pour donner aux étudians en peinture une notion plus ſenſible de ce qui concerne cet art.

1°. La *paſſion* eſt un mouvement de l'ame qui réſide en la partie ſenſitive qui lui fait parvenir ce qui ſemble lui être bon, & fuir ce qui lui paroît être mauvais. Ce qui cauſe à l'ame quelque *paſſion*, fait faire au corps certains mouvemens, & produit certaines altérations. Il eſt donc néceſſaire d'exprimer quels ſont ſes mouvemens, & ce que c'eſt qu'action.

L'action n'eſt autre choſe que le mouvement de quelque partie, & le changement ne ſe fait que par le changement des muſcles.

Les muſcles n'ont de mouvement que par l'extrémité des nerfs qui les traverſent; les nerfs n'agiſſent que par les eſprits qui ſont contenus dans les cavités du cerveau, & le cerveau ne reçoit les eſprits que du ſang qui paſſe continuellement par le cœur, qui l'échauffe & le raréfie de telle ſorte qu'il produit un certain air ſubtil qui ſe porte au cerveau & le remplit. Le cerveau ainſi rempli, renvoye de ces eſprits aux autres parties par les nerfs qui ſont comme autant de filets ou tuyaux qui portent ces eſprits dans les muſcles en plus ou moins grande quantité, ſelon qu'ils

en ont beſoin pour faire l'action à laquelle ils ſont appellés (1).

Ainſi le muſcle qui agit le plus, reçoit le plus d'eſprits & parconſéquent devient plus enflé que les autres qui en ſont privés, & qui, par cette privation, paroiſſent plus lâches que les autres.

Quoique l'ame ſoit jointe à toutes les parties du corps, il y a néanmoins diverſes opinions touchant le lieu où elle exerce plus particulièrement ſes fonctions. Les uns tiennent que c'eſt une petite glande qui eſt au milieu du cerveau, parce que cette partie eſt unique & que toutes les autres ſont doubles (2) : comme nous avons deux yeux & deux oreilles, & que tous les organes de nos ſens extérieurs ſont doubles, il faut qu'il y ait quelque lieu où les deux images viennent par les deux yeux, où les deux impreſſions qui viennent d'un ſeul objet par les deux organes des autres ſens, ſe puiſſent aſſembler en une, avant qu'elle parvienne à l'ame, afin qu'elle ne lui repréſente pas deux objets au lieu d'un. D'autres diſent que c'eſt au cœur, parce que c'eſt en cette partie qu'on reſſent les paſſions; & pour moi, c'eſt mon opinion que l'ame reçoit les impreſſions des paſſions dans le cerveau, & qu'elle en reſſent les effets au cœur. Les mouvemens extérieurs que j'ai remarqués me confirment beaucoup dans cette opinion.

Les anciens philoſophes ayant donné deux appétits à la partie ſenſitive de l'ame, ont logé dans l'appétit concupiſcible les paſſions ſimples, & dans l'appétit irascible, les plus farouches, & celles qui ſont compoſées : car ils veulent que l'amour, la haine, le deſir, la joie, la triſteſſe ſoient renfermés dans le premier, & que la crainte, la hardieſſe, l'eſpérance, le déſeſpoir, la colère & la peur réſident dans l'autre. D'autres ajoutent l'admiration qu'ils mettent la premiere, enſuite l'amour, la haine, le deſir, la joie, la triſteſſe; & de celles-ci ſont dérivées les autres qui ſont compoſées, comme la crainte, la hardieſſe, l'eſpérance. Il ne ſera donc pas hors de propos de dire quelque choſe de la nature de ces deux *paſſions* pour les mieux connoître avant que de parler de leurs mouvemens extérieurs. Nous commencerons par l'admiration.

L'admiration eſt une ſurpriſe qui fait que l'ame conſidère avec attention les objets qui lui ſemblent rares & extraordinaires; cette ſurpriſe a tant de pouvoir, qu'elle pouſſe quelquefois les eſprits vers le lieu où eſt l'impreſſion de l'objet, & fait qu'elle eſt tellement occupée à conſidérer cette impreſſion, qu'il ne reſte plus d'eſprits qui paſſent dans les muſcles, ce qui fait que le corps devient immobile comme une ſtatue, & cet excès d'admiration cauſe l'étonnement, & l'étonnement peut arriver avant que nous connoiſſions ſi l'objet eſt convenable ou s'il ne l'eſt pas. Il ſemble donc que l'adminiſtration ſoit jointe à l'eſtime ou au mépris ſuivant la grandeur de l'objet ou la petiteſſe. De l'eſtime vient la vénération, & du ſimple mépris le dédain. Mais lorſqu'une choſe nous eſt repréſentée comme bonne à notre égard, elle nous fait avoir pour elle de l'amour; & lorſqu'elle nous eſt repréſentée comme mauvaiſe ou nuiſible, elle excite en nous la haine.

L'amour eſt donc une émotion de l'ame cauſée par des mouvemens qui l'invitent à ſe joindre de volonté aux objets qui lui paroiſſent convenables.

La haine eſt une émotion cauſée par le mépris qui incite l'ame à vouloir être ſéparée des objets qui ſe préſentent à elle comme nuiſibles.

Le déſir eſt une agitation de l'ame cauſée par les eſprits qui la diſpoſent à vouloir des choſes qu'elle ſe repréſente lui être convenables. Ainſi on ne deſire pas ſeulement la préſence du bien abſent, mais auſſi la conſervation du bien préſent.

La joie eſt une agréable émotion de l'ame en laquelle conſiſte la jouiſſance qu'elle a du bien que les impreſſions du cerveau lui repréſentent comme ſien.

La triſteſſe eſt une langueur déſagréable en laquelle conſiſte l'incommodité que l'ame reçoit du mal, ou du défaut que les impreſſions du cerveau lui repréſentent.

PASSIONS COMPOSÉES. La *crainte* eſt l'appréhenſion d'un mal à venir; elle devance les maux dont nous ſommes menacés.

L'eſpérance eſt une forte opinion d'obtenir ce que l'on deſire. Lorſque l'eſpérance, eſt

(1) Cette théorie que le Brun rapporte avec confiance d'après Deſcartes, n'a pas été confirmée par l'obſervation. Si les nerfs ont un fluide, il eſt de la même nature que la moëlle ſpinale, qui n'eſt pas ſpiritueuſe. D'autres phyſiologiſtes ont comparé les nerfs aux cordes d'un inſtrument; mais les cordes d'un inſtrument ſont tendues, & l'on n'obſerve pas cette tenſion dans les nerfs. Il faut donc que les artiſtes conſentent à ignorer des cauſes qui ont échappé juſqu'ici à la ſagacité & aux recherches des naturaliſtes, mais ils doivent connoître les effets, & quelle que ſoit leur cauſe, ils ſont tels que le Brun les établit.

(2) Il a été prouvé que cette glande, qu'on appelle pinéale, n'eſt pas le ſiége du ſentiment & de la penſée. La manière dont l'ame agit ſur le corps, eſt du nombre des connoiſſances qui nous ſont refuſées. Le temps des artiſtes eſt trop précieux, pour qu'ils doivent le perdre à étudier les ſyſtêmes métaphyſiques, ou plutôt les romans que l'on a cités pour expliquer ce myſtère, par cette paſſion naturelle aux hommes de s'obſtiner à pourſuivre ce qui leur échappera toujours.

extrême, elle devient *fureté;* mais au contraire, l'extrême crainte devient déſeſpoir.

Le *déſeſpoir* eſt l'opinion de ne pouvoir obtenir ce que nous deſirons, & fait que nous perdons même ce que nous poſſédons.

La *hardieſſe* eſt un mouvement de l'appétit, par lequel l'ame s'élève contre le mal, afin de le combattre.

La *colère* eſt une agitation turbulente que la douleur & la hardieſſe excitent dans l'appétit, par laquelle l'ame ſe retire en elle-même pour s'éloigner de l'injure reçue, & s'élève en même-temps contre la cauſe qui lui fait injure afin de s'en venger.

Il y a pluſieurs, autres *paſſions* que je ne nommerai pas ici, me contentant ſeulement de vous en faire voir quelques figures: mais auparavant nous dirons quels ſont les mouvemens du ſang & des eſprits qui cauſent les paſſions ſimples.

On remarque que l'*admiration* ne cauſe aucun changement dans le cœur ni dans le ſang, ainſi que les autres paſſions. La raiſon en eſt, que n'ayant pas le bien ou le mal pour objet, mais ſeulement de connoître la choſe qu'on admire, elle n'a point de rapport avec le cœur ni le ſang deſquels dépendent tous les biens du corps.

Dans l'*amour*, quand il eſt ſeul, c'eſt-à-dire quand il n'eſt accompagné d'aucune ſorte joie, ni déſir, ni triſteſſe, le battement du pouls eſt égal, & beaucoup plus fort & plus grand que de coutume. On ſent une douce chaleur dans la poitrine, & la digeſtion ſe fait doucement dans l'eſtomac, enſorte que cette paſſion eſt utile pour la ſanté.

On remarque au contraire dans la *haine* que le pouls eſt inégal, plus petit, & ſouvent plus vif qu'à l'ordinaire. On ſent des chaleurs entremêlées de je ne ſais quelles ardeurs âpres & piquantes dans la poitrine, & l'eſtomac ceſſe de faire ſes fonctions.

Dans la *joie*, le pouls eſt égal & plus vif qu'à l'ordinaire; mais il n'eſt pas ſi fort ni ſi grand qu'en l'amour, & l'on ſent une chaleur agréable qui n'eſt pas ſeulement en la poitrine, mais qui ſe répand auſſi dans toutes les parties intérieures du corps.

Dans la *triſteſſe*, le pouls eſt foible & lent, & l'on ſent comme des liens autour du cœur qui le ſerrent, & des glaçons qui le gêlent & communiquent leur froideur au reſte du corps.

Mais le *déſir* a cela de particulier, qu'il agite le cœur plus violemment qu'aucune autre paſſion, & fournit au cerveau plus d'eſprits, leſquels paſſent de là dans les muſcles, & rendent tous les ſens plus aigus & toutes les parties du corps plus mobiles.

J'ai parlé de ces mouvemens intérieurs, pour mieux faire comprendre enſuite le rapport qu'ils ont avec les extérieurs. Je dirai maintenant qu'elles ſont les parties du corps qui ſervent à exprimer les paſſions au-dehors.

Comme nous avons dit que l'ame eſt jointe à toutes les parties du corps, on peut dire auſſi que toutes les parties du corps peuvent ſervir à exprimer les *paſſions* de l'ame: car la peur peut s'exprimer par un homme qui court & qui s'enfuit; la colère, par un homme qui ferme les poings & qui ſemble frapper quelqu'un.

Mais s'il eſt vrai qu'il y ait une partie où l'ame exerce plus immédiatement ſes fonctions, & que cette partie ſoit celle du cerveau, nous pouvons dire auſſi que le viſage eſt la partie du corps où elle fait voir plus particuliérement ce qu'elle reſſent. Nous ajouterons encore que le ſourcil eſt la partie de tout le viſage où les *paſſions* ſe font mieux reconnoître, quoique pluſieurs ayent penſé qu'elles ſe peignoient ſurtout dans les yeux. Il eſt vrai que la prunelle, par ſon feu & ſon mouvement, fait bien voir l'agitation de l'ame; mais elle ne fait pas connoître de quelle nature eſt cette agitation. La bouche & le nez ont beaucoup de part à l'expreſſion; mais pour l'ordinaire ces parties ne ſervent qu'à ſuivre les mouvemens du cœur, comme nous le marquerons dans la ſuite de cet entretien.

Et comme il a été dit que l'ame a deux appétits dans la partie ſenſitive, & que, de ces deux appetits, naiſſent toutes les paſſions, il y a auſſi deux mouvemens dans les ſourcils qui expriment tous les mouvemens des paſſions. Ces deux mouvemens que j'ai remarqués ont un parfait rapport à ces deux appetits; car celui par lequel les ſourcils s'élevent exprime toutes les *paſſions* les plus farouches & les plus cruelles. Mais je vous dirai encore qu'il y a quelque choſe de plus particulier dans ces mouvemens, & qu'à proportion que les *paſſions* changent de nature, le mouvement du ſourcil change de forme. Pour exprimer une *paſſion* ſimple, le mouvement eſt ſimple, & ſi elle eſt compoſée, le mouvement eſt compoſé. Si la *paſſion* eſt douce, le mouvement eſt doux, & ſi elle eſt aigre, le mouvement eſt violent.

Mais il faut remarquer qu'il y a deux ſortes d'élévation du ſourcil. Il y en a une où le ſourcil s'éleve par ſon milieu, & cette élévation exprime des mouvemens agréables. On doit obſerver que lorſque le ſourcil s'éleve par ſon milieu, la bouche s'éleve par les cotés, au lieu que dans la triſteſſe, elle s'éleve par le milieu.

Mais lorſque le ſourcil s'abbaiſſe par le milieu, ce mouvement marque une douleur corporelle, & alors la bouche fait une effet contraire, car elle s'abaiſſe par les cotés.

Dans le *ris*, toutes les parties ſe ſuivent;

car les ſourcils qui s'abbaiſſent vers le milieu du front, font que le nés, la bouche & les yeux ſuivent le même mouvement.

Dans le *pleurer*, les mouvemens ſeront compoſés & contraires; car le ſourcil s'abbaiſſera du coté du nés & des yeux, & la bouche s'élévera de ce coté-là. Il y a encore une obſervation à faire; c'eſt que ſi le cœur eſt abbatu, toutes les parties du viſage le ſont auſſi.

Mais au contraire, ſi le cœur reſſent quelque *paſſion* qui l'échauffe & le roidiſſe, toutes les parties du viſage tiennent de ce mouvement, & particulierement la bouche; ce qui prouve ce que j'ai déja dit, que c'eſt la partie qui, de tout le viſage, marque plus particulierement le mouvement du cœur: car il eſt à obſerver que lorſqu'il ſe plaint, la bouche s'abbaiſſe par les côtés; que quand il eſt content, les coins de la bouche s'élevent en haut; & que s'il a de l'averſion, la bouche ſe pouſſe en avant & s'éleve par le milieu.

CHAPITRE I. *Admiration ſimple.* Cette *paſſion* ne cauſant que peu d'agitation, n'altere auſſi que très peu les parties du viſage; cependant le ſourcil s'éleve, l'œil s'ouvre un peu plus qu'à l'ordinaire, la prunelle placée également entre les paupieres, paroit fixée vers l'objet; la bouche s'entrouve & ne forme pas de changement marqué dans les joues.

CHAPITRE II. *Admiration avec étonnement.* Les mouvemens qui accompagnent cette *paſſion* ne ſont preſque différens de ceux de l'admiration ſimple qu'en ce qu'ils ſont plus vifs & plus marqués: les ſourcils ſont plus élevés, les yeux plus ouverts, la prunelle plus élevée au-deſſus de la paupiere inférieure eſt plus fixe, la bouche eſt plus ouverte, & toutes les parties ſont dans une tenſion beaucoup plus ſenſible.

CHAPITRE III *La tranquillité.* Comme nous avons dit que l'admiration eſt la premiere & la plus tempérée de toutes les *paſſions*, & celle où le cœur ſent le moins d'agitation, le viſage reçoit auſſi fort peu de changement en toutes ſes parties, & s'il y en a, il n'eſt que dans l'élevation du ſourcil; mais il aura les deux côtés égaux. L'œil ſera un peu plus ouvert qu'à l'ordinaire, & les prunelles ſituées également entre les deux paupieres, & ſans mouvement, ſeront attachées ſur l'objet qui aura cauſé l'admiration. La bouche ſera entrouverte, mais elle paroitra ſans altération ainſi que les autres parties du viſage. Cette *paſſion* ne produit qu'une ſuſpenſion de mouvement, un état de tranquillité, pour donner le temps a l'ame de déliberer ſur cequ'elle doit faire & pour conſidérer avec attention l'objet qui ſe preſente à elle: car s'il eſt rare & extraordinaire, du premier & ſimple mouvement d'admiration s'engendre l'eſtime.

CHAPITRE IV. *L'attention & l'eſtime.* Les effets de *l'attention* ſont de faire baiſſer & approcher les ſourcils du côté du nés, tourner les prunelles vers l'objet qui la cauſe, ouvrir la bouche, ſurtout dans ſa partie ſupérieure baiſſer un peu la tête, & la rendre fixe, ſans aucune autre altération rémarquable.

L'eſtime ne peut ſe répreſenter que par l'attention & par le mouvement des parties du viſage qui ſemblent être attachées ſur l'objet qui cauſe cette attention: car alors les ſourcils paroîtront avancés ſur les yeux & preſſés du côté du nés, l'autre partie étant un peu élevée; l'œil ſera fort ouvert, & la prunelle élevée. Les muſcles & les veines du front paroîtront un peu gonflés, ainſi que les veines qui ſont autour des yeux. Les narines ſeront tirées en bas, & les joues médiocrement enfoncées à l'endroit des machoires. La bouche ſera un peu entrouverte, & les coins inclinés ſe retireront en arriere.

CHAPITRE V. *La Vénération.* Mais ſi de l'eſtime s'engendre la vénération, les ſourcils ſeront baiſſés en la même ſituation que nous venons de dire, & le viſage ſera lui-même incliné; mais les prunelles paroîtront plus élevées ſous les ſourcils. La bouche ſera entr'ouverte, & les coins retirés, mais un peu plus tirés en bas que dans la précédente affection. Cet abbaiſſement des ſourcils & de la bouche marque la ſoumiſſion & le reſpect que l'ame éprouve pour l'objet qu'elle croit au-deſſus d'elle. La prunelle élevée ſemble marquer que l'ame s'éleve vers l'objet qu'elle conſidère & qu'elle reconnoit digne de vénération.

Si la vénération eſt cauſée par un objet pour lequel on doive avoir de la foi, alors toutes les parties du viſage ſeront abbaiſſées plus profondément que dans la premiere affection; les yeux & la bouche ſeront fermés, montrant par cette action que les ſens extérieurs n'y ont aucune part.

CHAPITRE VI. *Le raviſſement.* Si l'admiration eſt cauſée par quelqu'objet qui ſoit au-deſſus de la connoiſſance de l'ame, comme peut être la conſidération de la puiſſance de Dieu & de ſa grandeur, alors les mouvemens d'admiration & de vénération formeront le raviſſement qui ſera produit par le même objet que la vénération, mais conſidéré différemment. Auſſi les mouvemens ne ſont pas les mêmes. La tête ſe panche du côté gauche; les ſourcils & la prunelle s'élèvent directement. La bouche s'entr'ouvre, & les deux côtés ſont auſſi un peu élevés: le reſte des parties demeure dans

ſon état naturel. La tête penchée ſemble marquer l'abbaiſſement d'une ame qui s'humilie. Si, au contraire, l'objet qui a cauſé d'abord notre admiration, n'a rien en lui-même qui mérite notre eſtime, alors ce défaut d'eſtime cauſera le mépris.

CHAPITRE VII. *Le mépris.* Les mouvemens du mépris ſont très-vifs & très-marqués. Il s'exprime par le front ridé, le ſourcil froncé & abbaiſſé du côté du nés, & fort élevé du côté oppoſé. L'œil eſt fort ouvert, la prunelle eſt au milieu; les narines élevées ſe retirent du côté des yeux, la bouche ſe ferme, les extrêmités s'abbaiſſent, & la lèvre de deſſous excède celle de deſſus. Quand la haine eſt cauſée par le mépris, elle en partage le caractère.

CHAPITRE VIII. *L'horreur.* L'objet mépriſé cauſe quelquefois de l'horreur : alors le ſourcil ſe fronce & s'abbaiſſe beaucoup plus; la prunelle, ſituée au bas de l'œil, eſt à moitié couverte par la paupière inférieure. La bouche s'entr'ouvre; mais elle eſt plus ſerrée par le milieu que par les extrêmités qui, étant retirées en arrière, forment des plis aux joues. La couleur du viſage eſt pâle, les lèvres & les yeux un peu livides. Les muſcles & les veines ſont marqués, & cette affection a de la reſſemblance avec la frayeur.

CHAPITRE IX. *La frayeur.* La violence de cette paſſion altère toutes les parties. Le ſourcil s'éléve par le milieu, ſes muſcles ſont marqués, enflés, preſſés l'un contre l'autre, & baiſſés vers le nés qui ſe retire en haut, auſſi bien que les narines. Les yeux ſont fort ouverts, la paupière ſupérieure cachée ſous le ſourcil, le blanc de l'œil environné de rouge; la prunelle égarée ſe place vers la partie inférieure de l'œil; le deſſous de la paupière s'enfle & devient livide; les muſcles du nés & des joues s'enflent auſſi & ſe terminent en pointe du côté des narines. La bouche eſt fort ouverte, & les coins fort apparens; les muſcles & les veines du col ſont tendus, les cheveux hériſſés, la couleur du viſage, ſurtout celle du bout du nés, des lévres, des oreilles & du tour des yeux pâle & livide. En un mot, tout annonce le ſaiſiſſement du cœur par le ſang qui ſe retire vers lui, ce qui l'oblige, dans le beſoin de reſpirer, de faire un effort. Auſſi la bouche s'entr'ouvre-t-elle avec un mouvement convulſif, & quand l'air de la reſpiration paſſe par l'organe de la voix, il forme un ſon qui n'eſt point articulé.

CHAPITRE X. *L'amour ſimple.* Les mouvemens de cette paſſion, quand elle eſt ſimple, ſont fort doux & fort ſimples eux mêmes. Le front eſt uni, les ſourcils un peu élevés du côté que ſe trouve la prunelle, la tête inclinée vers l'objet qui cauſe de l'amour. Les yeux peuvent être médiocrement ouverts, le blanc de l'œil fort vif & éclatant, la prunelle doucement tournée du côté où eſt l'objet : elle paroîtra un peu étincellante & élevée. Le nés ne reçoit aucun changement, non plus que toutes les parties du viſage qui étant ſeulement remplies d'eſprits qui l'échauffent & l'animent, rendent la couleur plus vive & plus vermeille, particulièrement à l'endroit des joues & des lèvres. La bouche doit être un peu entr'ouverte, & les coins un peu élevés. Les lèvres paroiſſent humides; & cette humidité peut être produite par les vapeurs qui s'élévent du cœur.

CHAPITRE XI. *Le deſir & l'eſpérance.* Le deſir rend les ſourcils preſſés & avancés ſur les yeux qui ſont plus ouverts qu'à l'ordinaire; la prunelle enflammée ſe place au milieu de l'œil; les narines s'élèvent & ſe ſerrent du côté des yeux; la bouche s'entr'ouvre, & les eſprits qui ſont en mouvement donnent une couleur vive & ardente.

Les mouvemens de l'eſpérance ſont moins extérieurs qu'intérieurs. Cette paſſion tient toutes les parties du corps ſuſpendues entre la crainte & l'aſſurance, de ſorte que ſi une partie du ſourcil marque de la crainte, l'autre partie marque de la ſûreté. Ainſi toutes les parties du corps & du viſage ſont partagées & entremêlées du mouvement de ces deux *paſſions*.

CHAPITRE XII. *La crainte.* S'il n'y a point d'eſpérance d'obtenir ce qu'on deſire, alors la crainte ou le déſeſpoir prend la place de l'eſpérance. Le mouvement de la crainte s'exprime par le ſourcil un peu élevé du côté du nés. La prunelle, étincellante & dans un mouvement inquiet, eſt ſituée dans le milieu de l'œil; la bouche, plus ouverte par les côtés que par le milieu, ſe retire en arrière, & la lèvre inférieure eſt plus retirée que l'autre : la rougeur eſt plus grande que dans l'amour & le deſir; mais elle n'eſt pas ſi belle, car elle tient de la couleur livide. Les lèvres ſont de même, & l'on y obſerve auſſi plus de ſéchereſſe, quand la paſſion de l'amour change la crainte en jalouſie.

CHAPITRE XIII. *La jalouſie.* Elle s'exprime par le front ridé, le ſourcil abbattu & froncé, l'œil étincellant & la prunelle cachée ſous les ſourcils, & tournée du côté de l'objet qui cauſe la paſſion, le regardant de travers, & d'un côté oppoſé à la ſituation du viſage. La

Digitized by Google

prunelle doit paroître ſans arrêt & pleine de feu, auſſi bien que le blanc de l'œil & les paupières. Les narines ſont pâles, ouvertes, plus marquées qu'à l'ordinaire, & retirées en arrière, ce qui cauſe des plis aux joues. La bouche peut être fermée & faire connoître que les dents ſont ſerrées. La lèvre de deſſus excède celle de deſſous, & les coins de la bouche doivent être retirés en arrière & fort abbaiſſés. Les muſcles des mschoires paroiſſent enfoncés. Il y a une partie du viſage dont la couleur doit être enflammée & l'autre jaunâtre. Les lèvres ſont pâles & livides.

CHAPITRE XIV. *La haine.* De la jalouſie s'engendre la haine, & comme la haine & la jalouſie ont un grand rapport entr'elles, & que leurs mouvemens extérieurs ſont preſque les mêmes, nous n'avons rien à remarquer en cette *paſſion* qui n'ait été obſervé dans la précedente.

CHAPITRE XV. *La triſteſſe* eſt une langueur déſagréable, où l'ame reçoit des incommodités du mal ou du défaut que les impreſſions du cerveau lui repréſentent. Cette *paſſion* ſe figure auſſi par des mouvemens qui ſemblent marquer l'inquiétude du cerveau & l'abbattement du cœur; car les côtés des ſourcils ſont plus élevés vers le milieu du front que du côté des joues. Celui qui eſt agité de cette *paſſion*, a les prunelles troublées, le blanc de l'œil jaune, les paupières abbattues, & un peu enflées, le tour des yeux livides, les narioes tirant en bas, la bouche entr'ouverte, & les coins abbaiſſés. La tête paroît nonchalamment penchée ſur une des épaules; toute la couleur du viſage eſt plombée, & les lèvres pâles & ſans couleur. L'abbattement étant produit par la triſteſſe, occaſionne les mêmes effets.

CHAPITRE XVI. *Douleur corporelle ſimple.* Cette *paſſion* produit à proportion les mêmes mouvemens que la précédente, mais moins aigus. Les ſourcils s'approchent & s'élèvent moins; la prunelle paroît fixée vers un objet: les narines s'élèvent, mais le pli des joues eſt moins ſenſible. Les lèvres s'élèvent vers le milieu, & la bouche eſt à demi ouverte.

CHAPITRE XVII. *Douleur aiguë.* La douleur aiguë fait approcher les ſourcils l'un de l'autre, & les élève vers le milieu. La prunelle ſe cache ſous le ſourcil; les narines s'élèvent & marquent un pli aux joues; la bouche s'entr'ouvre & ſe retire; toutes les parties du viſage ſont agitées en proportion de la violence de la douleur.

CHAPITRE XVIII. *Extrême douleur corporelle.* Si la triſteſſe eſt cauſée par quelque douleur corporelle, & que cette douleur ſoit aiguë, tous les mouvemens du viſage en témoigneront la violence. Les ſourcils ſeront encore plus élevés que dans la précédente *paſſion*, & s'approcheront encore plus l'un de l'autre. La prunelle ſera cachée ſous le ſourcil, les narines s'éléveront auſſi de ce côté-là, & marqueront un pli aux joues. La bouche ſera plus ouverte que dans la précédente *paſſion*, & plus retirée en arrière; ſes coins approcheront de la figure quarrée. Toutes les parties du viſage paroîtront plus ou moins marquées, plus ou moins agitées, ſelon que la douleur ſera plus ou moins violente.

CHAPITRE XIX. *La joie.* Si au lieu de toutes les *paſſions* dont nous venons de parler, la joie s'empare de l'ame, on remarque alors très-peu d'altération dans le viſage de ceux qui en reſſentent les douceurs. Le front eſt ſerein, les ſourcils ſans mouvement & élevés par le milieu; l'œil eſt médiocrement ouvert & riant, la prunelle vive & brillante, les narines tant ſoit peu ouvertes, les coins de la bouche modérément élevés, le teint vif, les joues & les lèvres vermeilles.

CHAPITRE XX. *Le ris.* De la joie mêlée de ſurpriſe, nait le ris. Ce mouvement s'exprime par les ſourcils élevés vers le milieu de l'œil & abaiſſés du côte du nez. Les yeux preſque fermés paroiſſent quelquefois mouillés de larmes qui ne changeot rien au viſage. La bouche entr'ouverte laiſſe voir toutes les dents. Les extrémités de la bouche retirées en arrière font faire un pli aux joues qui paroiſſent enflées; les narines s'ouvrent, & le viſage devient rouge.

CHAPITRE XXI. *Le pleurer.* Les changemens que cauſe le pleurer ſont très marqués. Le ſourcil s'abaiſſe ſur le milieu du front; les yeux ſont preſque fermés, mouillés, & abaiſſés du côté des joues. Les narines ſont enflées, les muſcles & les veines du front forts apparens. La bouche fermée occaſioone, par l'abaiſſement de ſes côtés, des plis aux joues; la levre inférieure renverſée preſſe celle de devant: tout le viſage ſe ride, ſe fronce & devient rouge, ſurtout à l'endroit des ſourcils, des yeux, du nez & des joues.

CHAPITRE XXII. *La colère.* Lorſqo'elle s'empare de l'ame, celui qui reſſent cette paſſion a les yeux rouges & enflammés, la prunelle égarée & étincellante, les ſourcils tantôt abattus, tantôt élevés également; le front paroît très ridé; on remarque des plis entre les yeux; les narines s'ouvrent & s'élargiſſent; les levres

Digitized by Google

porte où elle n'a pas coutume d'être ; elle abandonne les parties qu'elle a coutume d'embellir.

Dans les expreſſions violentes, où le cœur gonflé retrécit les paſſages du ſang, & le force à ſejourner avec plus d'abondance dans les endroits où il ſe porte naturellement, une chaleur enflammée domine dans preſque toutes les parties & s'elevo juſques dans le blanc des yeux. Telle eſt la ſituation d'Hercule qui ſe brule ſur le bucher, ou d'Anthée qu'Alcide étouffe. Mais tandis que les parties ſupérieures deviennent plus ſanguines & que les inférieures conſervent un ton de lividité, celles du milieu prennent une teinte roussâire qui tient de la nuance des deux autres.

Une paſſion forte & qui ſe fait violence, telle que celle de Mithridate arrachant le ſecret de Monime, retient-elle le ſang dans le cœur, & ne lui permet-elle d'en ſortir que difficilement ? Une pâleur générale ſe répand ſur la face du Prince diſſimulé. Il n'eſt coloré que par les teintes verdâtres d'une bile extravaſée qui, ſe mêlant aux tons des parties arroſées d'une petite quantité de ſang, portent dans les yeux une pâleur jaunâtre qui peint énergiquement la jalouſie & la terreur. Le Roi de Pont a-t-il pénétré le ſecret ? Il change de viſage. Le trouble, la fureur, le déſeſpoir l'ont ſubitement couvert des teintes les plus enflammées. La pâleur & la lividité ne ſont répandues qu'autour de ſes yeux & ſur ſes levres : tel eſt le jeu des paſſions violentes.

Dans les affections douces, la fraîcheur des teintes ne ſouffre preſque aucune altération ; il eſt même des nuances qui en deviennent plus éclatantes. La pudeur d'une Veſtale colore ſes joues & ſon front d'un vif incarnat, & ſi les levres paliſſent, ce n'eſt que pour rendre le ton général plus vermeil. Le deſir, l'eſpérance répandent plus de vivacité dans les yeux ; le chryſtal de la lymphe en devient plus net, & le viſage entier ſe couvre d'une teinte plus animée. Telles ſont les couleurs qu'impriment ſucceſſivement ſur le front de Suzanne, inſultée & calomniée, les divers mouvemens qu'éprouve ſon innocence.

Par ces images, on ſent avec quelle énergie les divers modifications du coloris prêtent l'eſprit & l'ame aux *paſſions*. Joignons à ces nuances celles du clair-obſcur. Ménageons des lumières douces, des ombres tendres aux expreſſions agréables ; répandons-y des demi-teintes ſuaves, de beaux reflets, & enrichiſſons les d'un moëlleux convenable à la ſituation d'un cœur heureux, d'un eſprit ſatisfait. Renaud & Armide, Acis & Galathée, Vénus & Adonis ſeront peints dans ce goût.

Portons au contraire la vigueur des bruns & le piquant des clairs ſur cette phyſionomie qui préſente le caractère de la férocité & de la rage ; telle eſt la barbare Médée ; tel eſt le furieux Ajax. Que des lumières aiguës pétillent ſur les convexités de leur front ; qu'une maſſe obſcure couvre l'enchâſſement de leurs yeux ; que ces ombres fières, contribuant à faire ſaillir les parties de leur tête, en articulent quarrément les os & en prononcent les principaux muſcles. Ces exagérations raiſonnées retraceront la violence des caractères & les convulſions du cœur qui en eſt affecté.

Les diverſes nuances de couleurs & de lumieres ont-elles rapproché l'expreſſion du degré d'excellence que nous ambitionnons d'atteindre ? Les touches vont l'y conduire avec ſuccès. Portons-les avec enthouſiaſme dans cette phyſionomie ſouffrante de Prométhée ou de Marſyas. Ranimons d'un tact hardi, ferme, vigoureux, ces formes fiérement prononcées. Qu'un crayon emouſſé écraſe d'une part la ſanguine dans ces maſſes d'obſcur, que de l'autre il porte une craie éblouiſſante ſur le reluiſant des convexités ; ou, qu'un pinceau nourri de couleur laiſſe partout des traces du feu qui l'anime ; qu'un ébauchoir ſavamment téméraire creuſe avant dans l'argile, fouille ſous les membres iſolés & les détache habilement du fond.

Mais qu'une touche délicate & précieuſe jette un tact fin & ſpirituel dans le caractere de cette jeune Aglaë ; que ce tact ménagé avec intelligence forme avec préciſion & avec goût les parties qu'il embellit ; qu'il ſoit fondu dans la pâte du crayon & de la couleur, dans l'argille même & qu'il ſoit partout relatif au caractere de l'objet qui le reçoit : hardi, large dans les maſſes de cheveux, dans tous les ornemens de la coëffure ; fin & ſpirituel au coin des yeux ; reſſenti, vigoureux à l'endroit du nez ; doux & gracieuſement lâché aux coins de la bouche ; répandant partout la vérité de l'expreſſion, les richeſſes de l'art & le précieux de la nature.

Il eſt donc cinq moyens eſſentiels qui concourent a l'expreſſion d'une tête : 1°. le bel enſemble ; 2°. les divers traits que la paſſion imprime ſur le viſage ; 3°. les variétés des tons qu'elle y jette ; 4°. les nuances de lumieres & d'ombres que l'on dit y porter ; 5°. la convenance des touches dont il faut l'aſſaiſonner. Ces deux derniers moyens, ainſi que le premier, dédommagent la ſculpture des reſſources du coloris qu'elle n'a pas. Le ſaillant réel des objets, la fierté des touches, qui entrent phyſiquement dans l'argile, ſont les équivalens de la couleur locale. Leurs effets ne ſont pas moins énergiques. Eſt-il de tableau qui peigne une expreſſion plus vivement que le marbre du Laocoon ?

Mais en travaillant à l'expreſſion, craignons de tomber dans le vice des grimaces qui ne ſont que des exagérations maniérées. On af-

foibliroit le caractère d'une paſſion, ſi l'on adouciſſoit les traits, les teintes, les touches dans les endroits où les muſcles ſont en contraction : là, on ne riſque rien de porter d'une main hardie des travaux, des effets judicieuſement reſſentis; il faut au contraire paſſer légérement les détails & les accidens de lumière, affecter même de ne pas les traiter d'un ſtyle auſſi prononcé, dans les parties qui ſont moins intéreſſées à l'action. De cet adroit ménagement réſultent l'énergie ſans dureté, le caractère ſans manière & l'expreſſion ſans grimace. Tel l'habile déclamateur, pour donner à ſon rôle l'ame & le ſentiment, jette dans ſes accens & dans ſon geſte les nuances convenables à ſa ſituation & au caractère du héros qu'il repréſente.

De ſérieuſes réflexions ſur les belles têtes antiques de Mithridate (*) de Sénèque, d'Alexandre mourant, de Cléopatre, d'Arrie, de Niobé, &c.; quelques obſervations ſur les mouvemens de la nature, telle qu'on la rencontre fortuitement dans la ſociété, ſeront, à cet égard, d'un très-grand ſecours pour l'artiſte. Qu'il conſulte ſurtout ſon miroir; qu'il étudie d'après lui-même quels ſont, dans telles & telles expreſſions, les muſcles, les traits, les teintes & les accidens qui caractériſent la ſituation de l'ame. Il eſt rare, ainſi que nous l'avons obſervé ailleurs, qu'un modèle qui n'eſt affecté d'aucun ſentiment vrai, préſente celui que nous reſſentons avec autant d'énergie que nous pouvons l'exprimer, quand nous ſommes notre propre modèle. Puget fit, d'après ſes jambes, celles de ſon Milon. Pluſieurs habiles artiſtes ont eu recours à de pareils expédiens. Enfin, être touché ſoi-même, c'eſt le vrai moyen de toucher le ſpectateur.

Ne négligeons point de tracer ſur des tablettes les divers caractères que la nature préſente dans mille occaſions. Méfions-nous de notre mémoire trop ſouvent infidelle, & des reſſources que l'on rencontre difficilement, lorſqu'on en auroit le plus de beſoin. Il faut épier les circonſtances dont nous pouvons retirer quelqu'utilité, les ſaiſir quand elles ſe préſentent, & craindre de perdre, par une négligence irréparable, le fruit des haſards les plus heureux.

Tâchons auſſi de nous pénétrer du ſentiment de l'expreſſion qui fait l'objet de notre étude, ſoit en nous formant l'image des choſes abſentes, comme ſi elles étoient préſentes à nos yeux, ſoit en nous affectant par l'idée vive d'une ſituation que nous avons éprouvée, ou dont nous avons vu d'autres perſonnes ſingulièrement touchées. N'oublions jamais que tous ces mouvemens terribles ou agréables, violens ou légers, doivent être naturels, & traités relativement à l'âge, à l'état, au ſexe & à la dignité du perſonnage. Ces nuances, que l'art varie ſuivant la nature des ſituations & le caractère des hommes qui s'y trouvent, ſont le chef-d'œuvre du diſcernement, de l'intelligence & du goût. Elles ont été l'objet de l'attention & des recherches que ſe ſont propoſées les Pouſſin, les le Sueur, les Lebrun, les Coypels, les Girardon, les Puget, les Coyſevox, les Couſtous, &c. Elles ſont d'une importance extrême pour arriver au dégré d'excellence où les grands maîtres ont porté la ſcience de l'expreſſion.

NUANCES des PASSIONS. Je vais donner ici une idée de quelques *paſſions* principales; je les diſpoſerai par nuances, & je ſuivrai l'ordre que leur indique la nature. Je crois avoir le premier établi ces nuances dans les *Réflexions ſur la peinture*, que j'ai publiées à la ſuite du poëme de *l'Art de peindre*. Je ne ferai que répéter ici ce que j'ai dit alors, & ce que le public m'a paru recevoir avec quelqu'indulgence.

Lebrun a ébauché ce ſujet; j'ai emprunté de ce peintre célèbre ce que j'ai joint à mes propres idées.

Les malheurs ou la pitié ſont ordinairement la cauſe de la triſteſſe.

L'engourdiſſement & l'anéantiſſement de l'eſprit en ſont les ſuites intérieures.

L'affaiſſement & le dépériſſement du corps ſont ſes accidens viſibles.

La peine d'eſprit eſt une première nuance.
On peut ranger ainſi les autres :
Inquiétude.
Regrets.
Chagrin.
Déplaiſance.
Langueur.
Abbattement.
Accablemens.
Abandon général.

Ad humum, mœrore gravi, deducit & angit.
Hor. de arte poëticâ.

La peine d'eſprit rend le teint moins coloré, les yeux moins brillans & moins actifs; la maigreur ſuccéde à l'embonpoint; la couleur jaune & livide s'empare de toute l'habitude du corps; les yeux s'éteignent, la foibleſſe fait qu'on ſe ſoutient à peine, la tête reſte penchée vers la terre; les bras, qui reſtent pendans, ſe rapprochent pour que les mains ſe joignent; la défaillance, effet de l'abandon,

(*) L'Auteur parle vraiſemblablement de la belle tête antique qu'on a cru être celle de Mithridate, & qui eſt plutôt une tête de Bacchus.

Digitized by Google

laiſſe tomber au hazard le corps, qui, par accablement enfin, reſte à terre étendu, ſans mouvement, dans l'attitude que le poids a dû preſcrire à ſa chûte.

Quant aux traits du viſage, les ſourcils s'élèvent par la pointe qui les rapproche; les yeux, preſque fermés, ſe fixent vers la terre; les paupières abbatues ſont enflées, le tour des yeux eſt livide & enfoncé, les narines s'abbattent vers la bouche, & la bouche elle-même entr'ouverte, baiſſe ſes coins vers le bas du menton; les lèvres ſont d'autant plus pâles, que cette paſſion approche plus de ſon période. Dans la nuance des regrets ſeulement, les yeux ſe portent par intervalles vers le ciel, & les paupières rouges s'inondent de larmes qui ſillonnent le viſage.

Le bien-être du corps & le contentement de l'eſprit produiſent ordinairement la joie.

L'épanouiſſement de l'ame l'accompagne.

Les ſuites en ſont la vivacité de l'eſprit & l'embelliſſement du corps.

Diviſons cette partie en nuances:

Satisfaction.

Sourire.

Gaieté.

Démonſtrations, comme geſtes, chants & danſes.

Rire qui va juſqu'à la convulſion.

Eclats.

Pleurs.

Embraſſemens.

Tranſports approchans de la folie & reſſemblans à l'ivreſſe.

Les mouvemens du corps étant, comme je viens de le dire, des geſtes indéterminés, des danſes, &c., on peut en varier l'expreſſion à l'infini. La nuance du rire involontaire a ſon expreſſion particulière, ſurtout lorſqu'il devient en quelque ſorte convulſif: les veines s'enflent, les mains s'élèvent premièrement en l'air en fermant les poings, puis elles ſe portent ſur les côtés, en s'appuyant ſur les hanches; les pieds prennent une poſition ferme, pour réſiſter mieux à l'ébranlement des muſcles. La tête haute ſe penche en arrière; la poitrine s'éleve; enfin, ſi le rire continue, il approche de la douleur.

Pour l'expreſſion des traits du viſage, il faut en diſtinguer pluſieurs.

Dans la ſatisfaction, le front eſt ſerein; le ſourcil, ſans mouvement, reſte élevé par le milieu; l'œil net & médiocrement ouvert, laiſſe voir une prunelle vive & éclatante; les narines ſont tant ſoit peu ouvertes; le teint vif, les joues colorées & les lèvres vermeilles: la bouche s'élève tant ſoit peu vers les coins, & c'eſt ainſi que commence le ſourire.

Dans les nuances plus fortes, la plupart de ces expreſſions s'accroiſſent. Enfin, dans le rire & les éclats, les ſourcils ſont elevés du côté des tempes, & s'abbaiſſent du côté du nez; les yeux, preſque fermés, ſe relèvent un peu par les coins, du même ſens que les ſourcils; la bouche, qui laiſſe voir les dents, s'entr'ouvre en reſirant les coins & en les élevant en haut; il s'enſuit de là que les joues ſe pliſſent, s'enflent, & ſurmontent les yeux; enfin les narines s'ouvrent; les larmes, par cette contraction générale, rendent les paupières humides, & le viſage animé ſe colore.

Parcourons de même les nuances que fait éprouver à l'ame & au corps le mal corporel en différens dégrés.

La ſenſibilité eſt, je crois, la première. Après elle, viennent:

La ſouffrance.

La douleur.

Les élancemens.

Les déchiremens.

Les tourmens.

Les angoiſſes.

Le déſeſpoir.

Les ſignes extérieurs de ces affections ſont des criſpatiens dans les nerfs, des tremblemens, des agitations, des pleurs, des étouffemens, des lamentations, des cris, des grincemens de dents. Les mains ſerrent violemment ce qu'elles rencontrent; les yeux arrondis ſe ferment & s'ouvrent avec excès, ſe fixent avec immobilité; la pâleur ſe répand ſur le viſage; le nez ſe contracte & remonte; la bouche s'ouvre, tandis que les dents ſe reſſerrent; les convulſions, l'évanouiſſement, & quelquefois la mort en ſont les ſuites.

L'ame, dans les ſouffrances extrêmes, paroît éprouver un mouvement de contraction: elle ſe retire, peut ainſi dire, & tous les eſprits ſe concentrent. Les efforts qu'elle fait produiſent l'égarement & le délire: enfin l'abbattement & la perte de la raiſon font naître une eſpèce d'inſenſibilité.

Il eſt une autre ſorte de mouvemens qu'occaſionne le plus ordinairement la pareſſe & la foibleſſe, tant du corps que de l'eſprit.

C'eſt de-là que naiſſent:

L'irréſolution.

La timidité.

Le ſaiſiſſement.

La crainte.

La peur.

La fuite.

La frayeur.

La terreur.

L'épouvante.

Les effets intérieurs de cette *paſſion* ſont l'avilliſſement de l'ame, ſa honte & l'égarement de l'eſprit.

Les effets extérieurs fourniſſent des contraſtes dans les geſtes, des oppoſitions dans les mem-

bres, & une variété d'attitudes infinies, ſoit dans l'action, ſoit dans l'immobilité.

Pour le viſage, voici ce que Lebrun a fort bien remarqué.

Dans la frayeur, le ſourcil s'élève par le milieu; les muſcles qui occaſionnent ce mouvement, ſont fort apparens; ils s'enflent, ſe preſſent & s'abbaiſſent ſur le nez, qui paroît retiré en haut, ainſi que les narines : les yeux ſont très-ouverts; la paupière ſupérieure eſt cachée ſous le ſourcil; le blanc de l'œil eſt environné de rouge, la prunelle, égarée du point de vue commun, eſt ſituée vers le bas de l'œil; les muſcles des joues ſont extrêmement marqués, & forment une pointe de chaque côté des narines; la bouche eſt ouverte; les muſcles & les veines ſont en général fort ſenſibles; les cheveux ſe hériſſent; la couleur du viſage eſt pâle & livide, ſurtout celle du nez, des lèvres, des oreilles & du tour des yeux.

L'oppoſition naturelle de ces mouvemens ſe trouve dans ceux qui naiſſent de la force de l'ame, de celle du corps, & que l'exemple, l'amour-propre & l'orgueil fortifient.

Force.
Courage.
Fermeté.
Réſolution.
Hardieſſe.
Intrépidité.
Audace.

Les effets intérieurs de ces mouvemens nuancés, ſont la ſécurité, la ſatisfaction, la généroſité. Les effets extérieurs, quelquefois aſſez ſemblables, dans l'action, à ceux de la colère, n'en ont cependant pas les mouvemens convulſifs & déſagréables, parce que l'ame conſerve ſon aſſiette. Une forte tenſion dans les nerfs, une attitude ferme dans l'équilibre & la pondération, ſans abandonnement; une contenance impérieuſe, la tête élevée, le regard ferme, la poitrine haute, le corps développé, caractériſent, dans des dégrés plus ou moins marqués, les nuances que je viens de parcourir.

Le courage embellit : il met les eſprits en mouvement, il répand une ſatisfaction intérieure qui rend les traits impoſans, & qui donne à tout le corps un caractère intéreſſant & animé au-deſſus de l'habitude ordinaire.

On peut regarder la contradiction, la privation, la douleur occaſionnée par une cauſe connue, la jalouſie, l'envie & la cupidité, comme les ſources qui produiſent l'averſion depuis ſa premiere nuance juſqu'à ſes excès.

On en peut établir ainſi les paſſages :

Eloignement.
Dégoût.
Dédain.
Mépris.
Raillerie.
Antipathie.
Haine.
Indignation.
Menace.
Inſulte.
Colère.
Emportement.
Vengeance.
Fureur.

Les effets intérieurs de ces nuances ſont principalement le réfroidiſſement de l'ame, l'irritation de l'eſprit & ſon aveuglement; enſuite l'aviliſſement & l'oubli de ſoi-même; enfin le crime que ſuivent le repentir, les remords & les furies vengereſſes.

Les expreſſions extérieures de ces nuances ſont très-différentes, très-variées. Cependant, juſqu'à l'Indignation, les geſtes ſont peu caractériſés. Le corps n'éprouve que des mouvemens peu ſenſibles, s'ils ne ſont décidés par les circonſtances, & ces circonſtances ſont tellement indéterminées, qu'on ne peut les fixer.

Le corps entier, dans les dernières nuances, contribue à ſervir la *paſſion*. Ainſi, lorſque l'indignation produit les menaces, l'action eſt déterminée à s'approcher de celui qui en eſt l'objet : le corps s'avance, ainſi que la tête qui s'élève vers celle de l'ennemi à qui l'on annonce ſon reſſentiment; les bras ſe dirigent, l'un après l'autre, vers le même point; les mains ſe ferment, ſi elles ne ſont point armées; le viſage ſe caractériſe par une contraction des traits, comme dans la colère; le reſte des nuances eſt tout action.

Je riſquerois de paſſer les bornes que je me ſuis preſcrites, & de faire un ouvrage entier, ſi je m'abandonnois à tout ce que préſente cet objet intéreſſant. Ce ſeroit ſans doute ici la place d'entreprendre, pour dédommager des traits affligeans que je viens d'ébaucher, quelques eſquiſſes d'une paſſion non moins violente que les autres; mais dont les couleurs ſont regardées comme plus agréables, & les excès même, comme moins effrayans.

Je pourrois parcourir la timidité, l'embarras, l'agitation, la langueur, l'admiration, le deſir, l'ardeur, l'empreſſement, l'impatience, l'éclat du coloris, un certain frémiſſement, la palpitation, l'action des yeux, tantôt enflammés, tantôt humides, le trouble, les tranſports; & l'on reconnoîtroit l'amour.

On reconnoîtroit auſſi ces graces dont j'ai déjà parlé (*voyez l'article* GRACES) : ces graces qui ſe rejoignent ici naturellement à l'expreſſion & aux *paſſions*. Mais lorſqu'il s'agiroit de ſuivre plus avant cette route ſéduiſante, la nature elle-même m'apprendroit,

en ſe couvrant du voile du myſtère, que la réſerve doit être aux arts, ce que la pudeur eſt à l'amour. (*Article de M.* WATELET.)

Pratique des artiſtes Grecs dans la repréſentation des Passions

La beauté étoit le premier objet de l'art antique ; l'expreſſion lui étoit ſubordonnée. Cependant les artiſtes ne ſembloient pas ſacrifier la ſeconde partie à la première ; mais ils évitoient de ſuppoſer leurs figures dans des ſituations où les mouvemens de l'ame euſſent été trop nuiſibles à la beauté des traits. Ceux des artiſtes modernes qui ſont nés avec une ame douce & calme, ont le plus approché des anciens dans cette partie de l'art. Si les circonſtances dans leſquelles a vécu Raphael ne lui ont pas permis d'égaler en tout l'auteur de l'Apollon du Belvedere, on peut dire cependant que l'ame de l'artiſte d'Urbin, avoit de grandes conformités avec celle du ſtatuaire Grec.

Les anciens dans la manière dont ils exprimoient les paſſions, avoient une autre vue que celle de ménager la beauté. Ils auroient craint de choquer la décence, en ne donnant pas à leurs figures une action calme & tranquille. Ils prêtoient bien à certaines figures cet air de légereté par lequel elles ſembloient moins marcher ſur la terre, que planer dans les cieux ; mais ils ne leur auroient pas donné cette marche précipitée qui ſuppoſe un effort, qui détruit la nobleſſe extérieure, & qu'ils regardoient comme immodeſte & ruſtique. L'exemple de la figure d'Atalante n'eſt pas contraire à ce principe : elle court avec la légereté du vol, & ſans que la rapidité de ſon mouvement paroiſſe la pouvoir fatiguer ; ſa beauté n'eſt point altérée, parce qu'elle ne fait pas d'efforts. Enfin les anciens ne donnoient de mouvemens forcés qu'à des eſclaves.

Winckelmann, qui nous fournit cet article, remarque qu'ils obſervoient cet extérieur juſques dans leurs figures danſantes. On trouvera dans les antiquités d'Herculanum des exemples qui confirment l'opinion de l'ingénieux antiquaire. Il penſe même que les mouvemens de l'art eurent de l'influence ſur le maintien des danſeuſes, qu'elles chercherent à imiter les graces décentes dont ils leur offroient le modèle, & qu'elles s'impoſerent une bienſéance qu'ils avoient conſacrée. Les figures des Bacchantes étoient ſeules exceptées de cette loi. On peut remarquer que les danſeuſes étoient drapées de robes amples & longues, mais légeres. Une ſtatue de danſeuſe, placée au deſſus de l'entrée du palais Caraffa-Colobrano, à Naples, a la tête couronnée de fleurs & de la plus ſublime beauté. D'autres de ces ſtatues ne ſemblent point avoir des têtes idéales ; ce ſont peut-être des portraits de danſeuſes célèbres ; car on ſait qu'on leur élevoit des ſtatues. Une épigramme de l'anthologie nous apprend qu'une danſeuſe eut une ſtatue d'or à Byſance.

Le calme eſt religieuſement obſervé dans la repréſentation des Dieux & même des Dieux ſubalternes. Jupiter n'a pas beſoin de colère pour ébranler l'Olympe ; il ſuffit de l'agitation de ſes cheveux & d'un mouvement de ſes ſourcils.

Winckelmann croit avoir découvert que, par ces mêmes idées de bienſéance, les anciens ne repréſentoient aucune divinité d'un âge fait & grave avec les jambes croiſées. On ſait que cette poſition auroit été regardée comme indécente même dans la perſonne d'un Orateur. Il eſt vrai que, dans quelques ſtatues, Apollon & Bacchus ſont dans cette attitude ; mais c'eſt pour exprimer la vive jeuneſſe dans le premier, la douce molleſſe dans le ſecond. Elle convient à Apollon Paſteur, & c'eſt ainſi qu'il eſt repréſenté dans une ſtatue de marbre de la Villa-Borgheſe, & dans une de bronze de la Villa-Albani. La même poſition eſt donnée à Mercure dans une ſeule ſtatue, qui eſt dans la galerie du Grand-Duc de Florence. Il ſemble qu'elle ait été particulièrement affectée à Paris ; peut-être pour déſigner ſa profeſſion paſtorale, peut-être auſſi pour marquer ſon caractère de molleſſe. On ne la voit jamais aux Déeſſes dont l'antiquité eſt bien prouvée, mais on la retrouve quelquefois dans les Nymphes.

Les anciens ſe permettoient de donner cette poſition aux perſonnes affligées qui négligent leur maintien : ils la donnoient auſſi aux dieux champêtres, tels que les Faunes, pour indiquer leur caractère ſimple & ruſtique.

Les anciens repréſentoient, dans les perſonnages héroïques, les paſſions réprimées par le courage & la ſageſſe. Quand on ne connoîtroit de toute l'antiquité que les apophtegmes de Plutarque, on devroit ſavoir que c'eſt un contre-ſens de repréſenter les anciens ſe livrant à la fougue & aux déſordres des impreſſions de l'ame, même dans les criſes les plus violentes de la nature. Xénophon continuant ſon ſacrifice lorſqu'il vient d'apprendre la mort de ſon fils, doit-il être repréſenté dans l'abandon de la douleur. Quand un homme grave, mais ſouffrant, ne pouvoit réſiſter au choc des affections violentes, il ſe couvroit le viſage. Il auroit cru manquer à la décence & à lui-même en montrant ſon front dégradé par la douleur. C'eſt peut-être cette decence que Timanthe voulut obſerver, en couvrant d'un voile la tête d'Agamemnon.

Ces régles de bienſéance, vraiſemblablement introduites par la philoſophie, ne paroiſſent pas avoir été connues du temps d'Homère,

Cependant Winckelmann ſemble croire que les artiſtes s'aſtreignoient à les obſerver même dans ceux de leurs ouvrages qui ſe rapportoient à ces temps anciens où des loix de convention ne contrarioient pas encore les loix de la nature. C'eſt que l'artiſte, obligé de faire un choix entre les plus belles formes, ſe trouve réduit à un certain dégré d'expreſſion, pour ne pas dégrader, par la peinture des affections violentes, les beautés de la configuration. Il donne, pour exemples favorables à ſon principe, deux célebres monumens de l'antiquité, dont l'un offre l'image de la plus grande terreur, & l'autre, de la plus grande ſouffrance; la Niobé & le Laocoon.

Les filles de Niobé ſont repréſentées dans cet engourdiſſement des ſens qui ravit à l'ame juſqu'à la faculté de penſer, & que cauſe la préſence d'une mort inévitable. La mère touche à ce moment où la fable ſuppoſe qu'elle fut changée en pierre, c'eſt-à-dire au moment où elle fut frappée de cette ſtupeur qui reſſemble à la privation du ſentiment. Cette ſuppreſſion de ſentiment & de penſée altère peu les traits de la phyſionomie, & permettoit à l'artiſte d'imprimer à ſon monument le caractère de la plus haute beauté.

» Laocoon eſt l'image de la plus grande » douleur qui puiſſe agir ſur les muſcles, les » nerfs & les veines. Le ſang en efferveſcence » par la morſure des ſerpens ſe porte avec » rapidité aux viſceres, & toutes les parties » du corps en contention expriment les plus » cruelles ſouffrances; artifice par lequel le » ſtatuaire a mis en jeu tous les reſſorts de la » nature, & a fait connoître toute l'étendue » de ſon ſavoir. Mais dans la convulſion de » ces affreux tourmens, vous voyez paroître » l'ame ferme d'un grand homme qui lutte » contre ſes maux, & qui veut réprimer l'ex- » cès de la douleur ».

Cette obſervation de l'antiquaire nous ſemble de la plus grande juſteſſe, & nous l'avions faite avant d'avoir lu ſon ouvrage.

Il remarque auſſi que les poëtes repréſentent Philoctete faiſant retentir Lemnos de cris & de ſanglots; mais que les artiſtes nous l'offrent dans l'état d'une douleur concentrée, tel qu'on le voit dans les marbres & ſur les pierres gravées.

Le célèbre peintre Timomaque n'avoit pas repréſenté Ajax au moment de ſes fureurs, lorſqu'il égorge un bélier qu'il prend pour le chef des Grecs: mais il avoit choiſi l'inſtant où le héros, dans ce tranquille déſeſpoir qui reſſemble à l'apathie, réfléchit ſur ſon erreur. C'eſt encore ainſi qu'il eſt figuré ſur la table iliaque au Capitole, & ſur pluſieurs pierres gravées. Une ſeule pâte antique le repréſente tuant un bélier.

Il ne faut cependant pas, avec Winckelmann, applaudir aux anciens, lorſque, par un deſir exceſſif de ménager la beauté, ils ont altéré la vérité, comme lorſqu'ils ont repréſenté la décrépite Hécube à peine ſur le retour de l'âge, & que, dans d'autres ouvrages ils ont fait les mères auſſi jeunes que les filles: mais on leur applaudira d'avoir banni des monumens publics les expreſſions grimaçantes.

On ne louera point le Guide de ce que, dans le maſſacre des Innocens, il s'eſt permis à peine d'altérer la ſérénité ſur le front de leurs mères: mais on blâmera les artiſtes qui ont repréſenté ces femmes infortunées non moins hideuſes, non moins furieuſes, non moins enragées, que les bourreaux de leurs enfans.

Le principe des anciens étoit de repréſenter beaucoup avec peu, comme celui d'un grand nombre de modernes ſemble avoir été de repréſenter peu avec beaucoup, & de ſe jetter, par conſéquent, dans l'exagération. Winckelmann compare leurs efforts avec ceux des comiques qui, ſur les vaſtes théatres de l'antiquité, exagéroient les geſtes & outroient la vérité pour être remarqués des ſpectateurs aſſis aux derniers rangs. L'expreſſion que les modernes donnent à leurs figures eſt, continue-t-il, celle que les anciens donnoient à leurs maſques, qui devoient produire leur effet dans un grand éloignement. (L.)

PASTICHES (ſubſt. maſc.) du mot italien *paſticcio* qui ſignifie pâté. On donne ce nom à des tableaux qui ne ſont ni originaux ni copies, mais qui ſont compoſés de différentes parties priſes dans d'autres tableaux, comme un pâté eſt ordinairement compoſé de différentes viandes. On a étendu la ſignification de ce mot à des ouvrages qui ſont bien en effet de l'invention celui qui les a faits, mais dans leſquels il s'eſt aſſervi à copier la manière d'ordonner, de deſſiner, de colorer, de peindre d'un autre maître auquel il avoit deſſein de les faire attribuer. On a vu des artiſtes parvenir à tromper en imitant ainſi de grands maîtres, quoique, dans les ouvrages où ils ſe contentoient d'être eux-mêmes, ils fuſſent loin de ſe montrer les dignes rivaux de ceux dont ils ſavoient contrefaire ſi bien la manière. Comme ſinges ils étoient pleins d'adreſſe; comme hommes, ils n'étoient que médiocres.

Nous allons extraire ici littéralement ce qu'on lit ſur les *paſtiches* dans *l'idée du peintre parfait*, ouvrages imprimé avec les œuvres de de Piles & celles de Felibien.

Un peintre, dit l'auteur, qui veut tromper

de

de cette ſorte, doit avoir dans l'eſprit la manière & les principes du maître dont il veut donner l'idée, afin d'y réduire ſon ouvrage, ſoit qu'il y faſſe entrer quelque partie d'un tableau que ce maître aura déjà fait, ſoit que l'invention étant de lui, il imite avec légereté non ſeulement les touches, mais encore le goût du deſſin & celui du coloris. Il arrive très ſouvent que le peintre qui ſe propoſe de contrefaire la manière d'un autre, ayant toujours en vue d'imiter ceux qui ſont plus habiles que lui, fait de meilleurs tableaux de cette ſorte que s'il produiſoit de ſon propre fond.

Entre ceux qui ont pris plaiſir à contrefaire ainſi la manière des autres peintres, je me contenterai de nommer ici David Teniers, (*) qui a trompé & qui trompe encore tous les jours les curieux qui n'ont point été prévenus ſur l'habileté qu'il avoit à ſe transformer en Baſſan & en Paul Véroneſe. Il y a de ces *paſtiches* qui ſont faits avec tant d'adreſſe, que les yeux même les plus éclairés y ſont ſurpris au premier coup d'œil : mais après avoir examiné la choſe de plus près, ils démêlent auſſitôt le coloris d'avec le coloris & le pinceau d'avec le pinceau.

David Teniers, par exemple, avoit un talent particulier à contrefaire les Baſſans : mais le pinceau coulant & léger qu'il a employé dans cet artifice, eſt la ſource même de l'évidence de ſa tromperie. Car ſon pinceau, qui eſt coulant & facile, n'eſt ni ſi ſpirituel, ni ſi propre à caractériſer les objets que celui des Baſſans, ſurtout dans les animaux.

Il eſt vrai que Teniers avoit de l'union dans ſes couleurs : mais il y régnoit un certain gris auquel il étoit accoutumé, & ſon coloris n'a ni la vigueur, ni la ſuavité de Jacques Baſſan. Il en eſt ainſi de tous les *paſtiches*, & pour ne s'y pas laiſſer tromper, il faut examiner, par comparaiſon à leur modèle, le goût du deſſin, celui du coloris, & le caractère du pinceau.

Sans entrer dans les exceptions, on peut dire en général avec M. de Jaucourt (article *Paſtiche* dans l'ancienne Encyclopédie) que les fauſſaires en peinture contrefont plus aiſément les ouvrages qui ne demandent pas beaucoup d'invention, qu'ils ne peuvent contrefaire les ouvrages où toute l'imagination des artiſtes a eu lieu de ſe déployer. Les faiſeurs de *paſtiches* ne ſauroient contrefaire l'ordonnance, ni le coloris, ni l'expreſſion des grands maîtres. On imite la main d'un autre ; mais on n'imite pas de même, pour parler ainſi, ſon eſprit, & l'on n'apprend point à penſer comme un autre, ainſi qu'on peut à apprendre prononcer comme lui. (*)

Le peintre médiocre qui voudroit contrefaire une grande compoſition du Dominiquin, ou de Rubens, ne ſauroit nous en impoſer plus que celui qui voudroit faire un *paſtiche* ſous le nom du Giorgion ou du Titien. On ne ſauroit contrefaire le génie des grands hommes ; mais on réuſſit quelquefois à contrefaire leur main; c'eſt-à-dire leur manière de manier le pinceau, d'employer les couleurs & de frapper les touches, ce qu'il y a de manière dans leur trait, les airs de tête qu'ils répetent, enfin tout ce qu'il peut y avoir de défectueux dans leur pratique. Il eſt plus facile d'imiter les défauts des grands hommes que leurs perfections.

Luc Giordano, peintre Napolitain, que ſes compatriotes appelloient *il fa preſto*, (le *dépêche beſogne*) étoit, après Téniers, un des plus grands faiſeurs de *paſtiches* qui ait tendu des embuches aux curieux. Fier d'avoir contrefait avec ſuccès quelques têtes du Guide, il entreprit de faire de grandes compoſitions dans le goût de cet aimable artiſte, & des autres élèves du Carrache. Tous ces tableaux, qui repréſentent différens événemens de l'hiſtoire de Perſée, ſont peut-être encore à Gênes. Le Marquis Grillo, pour lequel il travailla, le paya mieux que n'avoient été payés dans leur temps les artiſtes dont il ſe faiſoit le ſinge. On eſt ſurpris, il eſt vrai, en voyant ces tableaux ; mais c'eſt de ce qu'un peintre, qui d'ailleurs, ne manquoit pas de talent, ait ſi mal employé ſes veilles, & qu'un Seigneur Génois ait ſi mal employé ſon argent.

On rapporte que Bon-Boullogne ſaiſiſſoit à merveille la manière du Guide. Il fit un excellent tableau dans le goût de ce maître, que Monſieur, frère de Louis XIV, acheta cherement, ſur la déciſion de Mignard, pour un ouvrage du peintre Italien. Cependant le véritable auteur ayant été découvert, Mignard déconcerté dit plaiſamment pour s'excuſer : » qu'il faſſe toujours des Guides, & non pas » des Boullogne ».

Pour découvrir l'artifice des *paſtiches*, on n'a guere de meilleur moyen que de les com-

(*) David Teniers, le jeune, plus célèbre que ſon père. Il imitoit les maîtres d'Italie & ceux de Flandres. Il a fait des *paſtiches* que l'on prend pour des originaux de Rubens.

(*) Bien des peintres ont une manière habituelle d'ordonner qu'on peut imiter, des tons qui leur ſont familiers, & que l'on peut contrefaire. Mais il faudroit deſſiner comme Raphaël, pour contrefaire ſon deſſein ; il faudroit avoir ſon ame pour contrefaire ſon expreſſion ; il faudroit avoir ſon génie pour contrefaire ſa manière de compoſer ; j'entends ici par compoſer, faire concourir toutes les parties à l'objet que l'artiſte ſe propoſe. (*Note du Rédacteur.*)

parer attentivement avec l'expreſſion & l'ordonnance du peintre original, examiner le goût de deſſin, celui du coloris & le caractère du pinceau. Il eſt rare qu'un artiſte qui ſort de ſon genre, ne laiſſe échapper quelques traits qui le décelent.

PATE (ſubſt. fem.) terme propre aux arts de peindre, de ſculpter & de graver. On dit *peindre dans la pâte*. C'eſt exprimer la manière des peintres qui, dès le premier travail de la peinture à l'huile, qu'on appelle empâtement, chargent leurs tableaux de beaucoup de couleurs, & ont encore l'art de fondre les tons & de retrouver au milieu de cette quantité de couleurs, les formes de la nature. Cette façon de faire eſt ordinairement celle des coloriſtes. Il eſt preſque impoſſible qu'elle ſoit celle des deſſinateurs très corrects. Car on ſent qu'elle rend inutile le ſoin que prennent tous les artiſtes qui viſent à la pureté, de bien & ſcrupuleuſement arrêter ſur leur toile tous les traits, avant que d'y poſer aucune couleur.

Se perdre dans la pâte & ſavoir s'y retrouver, comme on le dit quelquefois, eſt un effort de pratique bien remarquable; mais qui ne reuſſit que très rarement.

Un tableau tout *d'une pâte*, c'eſt celui où les couleurs ſont *couchées* abondament dans toutes ſes parties, & dont le maniment de pinceau qui appartient à cette manière eſt partout ſoutenu.

Le mot *pâte* eſt preſque toujours un éloge conſacré au mérite de l'exécution. Ce mérite n'eſt guere ſenti que par les gens du métier, ou par les connoiſſeurs fort exercés dans l'étude des tableaux. On l'a vanté ſurtout depuis la chûte de l'art; depuis qu'on s'eſt attaché principalement auxbeautés qui proviennent de la main; depuis qu'on a fait moins d'efforts pour atteindra à la ſévérité du *trait*, à l'eſprit dans les expreſſions, & à la ſublimité des penſées & des caractères; ſeules recherches des artiſtes reſtaurateurs de l'art.

Tintoret, Baſſan dans l'école vénitienne: Salvator Roſa, peintre d'hiſtoire, Feti, Carlo Lotti, un Roſa, peintre d'animaux, & quelqu'autres encore parmi les Romains: Rembrandt, Brauwer, Jacques Jordaens chez les Hollandois & les Flamands; & chez nous la Foſſe, Blanchard, &c, ont peint dans la *pâte*.

Ainſi la *pâte* n'eſt pas, comme on la voit, une qualité eſſentielle à l'art de peindre; au lieu qu'empâter eſt une méthode de pratique néceſſaire dans tous les genres d'exécution.

En ſculpture on ſe ſert du mot de bonne *pâte*, quand on ſent que l'artiſte a uſé graſſement, largement, & aiſément de ſes matériaux. Cet éloge s'applique plus particulièrement aux ouvrages que les ſculpteurs font en terre, & aux plâtres formés dans les moules qui ſe fabriquent ſur leurs modèles. Quelque moëlleux que ſoit le travail d'un marbre, il n'eſt pas d'uſage de lui appliquer le mot de *pâte*.

Si un graveur a donné bien de la ſoupleſſe, de la largeur & ſurtout du moëlleux & de la couleur à ſes tailles: on dit cette eſtampe eſt d'une belle *pâte*. Ainſi Wiſcher, Bolſvert Woſtermann, Abraham Boſſe, Nicolas Dorigny, Rouſſelet & Balechou ſont des graveurs qui ont mérité ſouvant cet éloge. On peut cependant obſerver que cette expreſſion eſt plutôt amployée par les amateurs de la gravure, que par les graveurs eux-mêmes; ils diſent plutôt, pour exprimer cette idée, qu'une planche eſt d'un burin large, d'un travail nourri, d'un grain moëlleux. (*Article de M. Roaın.*)

PATEUX (adj.) On dit quelquefois que des chairs ſont *pâteuſes* pour faire entendre qu'elles ſont peintes largement, moëleuſement & dans la pâte. On dit auſſi de la touche qu'elle eſt *pâteuſe*, ce qui eſt l'oppoſé de la touche ſeche. Mais on ne dit point d'un tableau qu'il eſt *pâteux*, quoiqu'on dîſa bien qu'il eſt peint dans la pâte.

PAUVRE. (adj.) Une tête *pauvre* eſt une tête ignoble, une draperie *pauvre* eſt celle qui manque de l'apparence d'ampleur, une compoſition *pauvre* eſt celle qui n'offre pas la richeſſe que promettoit le ſujet, un deſſin *pauvre* eſt le même qu'on appelle petit, meſquin, celui qui manque de grandeur dans les formes.

Quand l'adjectif *pauvre*, eſt placé avant le ſubſtantif, il ſignifie mauvais. Voilà un *pauvre* tableau, une *pauvre* ſtatue, un *pauvre* deſſin. Cet homme eſt un *pauvre* peintre, un *pauvre* deſſinateur.

Le mot *méchant*, placé de même, prend la même ſignification. Un *peintre méchant* ſeroit un artiſte d'un mauvais caractère; un *méchant peintre* peut être un très bon homme, mais c'eſt un artiſte ſans talens.

Attaquer Chapelain! Ah! C'eſt un ſi bon homme.

Mais le bon homme Chapelain étoit un *méchant poëte*.

PAUVRETÉ. (ſubſt. fem.) On appelle *pauvretés* dans l'art toutes les petites formes que préſente la nature quand on l'examine de fort près, & que l'art doit négliger parce qu'elles s'évanouiſſent dès que l'on ſe place à une juſte diſtance. C'eſt la recherche de ces *pauvretés*, le ſoin de les rendre avec exactitude, & le goût meſquin qui les fait préférer aux grandes

formes, qui conſtituent ce qu'on appelle un deſſin pauvre.

PAYSAGE, (ſubſt. maſc.) dérivé du mot *pays*, parce qu'un *payſage* eſt une repréſentation d'un *pays*, une imitation de quelqu'aſpect de la campagne ou autrement de la nature champêtre.

La repréſentation qu'en fait la peinture & qui ſe modifie ſous des formes innombrables, s'appelle *Tableau de payſage*.

On peut repréſenter les aſpects de la campagne tels qu'ils s'offrent aux regards.

On peut, en peignant un *payſage*, prendre pour baſe des aſpects réels, mais auxquels on ſe permet de faire des changemens tels, que ces repréſentations ſoient en partie imitées de la nature, & en partie idéales.

Enfin l'on peut, ſans ſortir de l'attelier, peindre la campagne.

On peut en compoſer la repréſentation, telle qu'on l'imagine d'après toutes les combinaiſons éparſes ſur la ſurface de la terre; on peut le colorer & l'éclairer à ſon gré d'après les effets de couleur & de lumière dont on ſe rappelle le ſouvenir.

Les aſpects que l'on imite fidèlement & tels qu'ils ſe préſentent, s'appellent des *vues*. ainſi l'on dit de l'Artiſte qui employe ainſi ſon talent, qu'il deſſine ou qu'il peint des *Vues*.

Les aſpects champêtres, imités en partie d'après la nature & en partie imaginés, ſont des *payſages mixtes*, ou des *vues compoſées*.

Les *Payſages* créés ſans autre ſecours que les ſouvenirs & l'imagination, ſont des *repréſentations idéales de la nature champêtre*.

Les *Vues* manquent ſouvent, par trop d'exactitude; des agrémens que l'imagination ſuroit pû leur prêter.

Les *Payſages mixtes* ou *vues compoſées* abondent quelquefois en agrémens d'imagination, aux dépens de l'exactitude des plans perſpectifs, ou d'une unité parfaite dans la vérité des effets de la lumière.

Les *repréſentations idéales* enfin (genre le plus noble du *Payſage*, parce que le génie, s'y montre davantage) exigent auſſi le plus grand talent & par cette raiſon, ce genre a produit les plus beaux & les plus mauvais tableaux de la nature champêtre.

Je vais offrir à mes lecteurs quelques développemens d'idées ſur ces trois différentes claſſes qui embraſſent toutes les ſortes de *payſages*.

DES VUES.

Les *vues* ſont par leur nature les plus vrais de tous les *payſages*; mais ce ne ſont pas ceux qui méritent le plus d'admiration, comme ouvrages de l'art. Elles ſont relativement au genre du *payſage*, ce que ſont les *portraits* relativement à l'*hiſtoire*.

Suivons un moment ce rapport:

L'impreſſion la plus marquée que produiſe un *portrait* eſt celle qu'on éprouve, lorſqu'on reconnoît la perſonne repréſentée & que l'on s'intéreſſe à elle.

On peut encore être frappé d'une vérité d'imitation qu'on nomme *vérité de nature*. Nous éprouvons ce ſentiment à la vue d'un *portrait* de Van-Dyck, du Titien, de Rimbrand, dans lequel nous croyons appercevoir un homme ou une femme qui ſe préſente à nous & ſemble prêt à nous parler; une impreſſion plus foible, mais plus générale, eſt celle que produit un *portrait*, par la ſingularité des phyſionomies & des ajuſtemens.

Ramenons ces idées du genre du *portrait*, au genre des *vues*.

L'intérêt de reſſemblance, dont j'ai parlé, eſt propre à ceux qui reconnoiſſent un aſpect qu'on a repréſenté avec exactitude.

Ce plaiſir regarde le poſſeſſeur, l'artiſte qui a fait l'imitation & ceux qui, par des raiſons particulières, attachent au lieu qu'un a repréſenté quelqu'intérêt perſonnel.

Je m'arrêterai un moment à chacune de ces impreſſions.

Celle qui regarde le poſſeſſeur eſt bornée à lui & tient à la perſonnalité.

Les impreſſions que reſſentent les artiſtes en deſſinant ou en peignant des vues & en jouiſſant de l'exacte reſſemblance qu'ils s'efforcent de leur donner, ſont plus intéreſſantes.

La nature & l'art concourent à l'envi à l'intérêt que leur cauſent ces repréſentations.

Auſſi eſt-il difficile à quiconque n'a jamais deſſiné ou peint d'après nature de ſe faire une juſte idée de l'intérêt qu'éprouve l'artiſte, lorſque choiſiſſant, ou plutôt ſaiſiſſant avec ardeur, une *vue* bien éclairée, enrichie d'accidens heureux, il ſe prépare à en faire le *portrait*, dans cette diſpoſition favorable (on pourroit dire délicieuſe) dont j'ai parlé à l'article qui explique ce que c'eſt que peindre *avec amour*. Dès le premier moment qu'il prépare ſes crayons ou ſes pinceaux, il voit déja l'entrepriſe terminée au gré de ſes deſirs. A chaque trait s'accroît un plaiſir que rendent plus vif les difficultés qu'il éprouve, les réſiſtances que ſemble faire la nature pour tromper ſon empreſſement, les efforts qu'il redouble pour la ſaiſir, ſes jouiſſances enfin, à chaque faveur qu'il en obtient.

Mais la ſatisfaction la plus complette, (mais fort différente de ce qu'éprouve un homme bien épris) eſt celle qu'il goûte lorſqu'éloigné du modèle, il eſt frappé dans le *portrait* qu'il vient de faire, d'une *vérité de nature* & de certaines beautés dont il n'auroit jamais eu l'idée, s'il ne les tenoit pas de la premiere main.

Voilà l'image des plaiſirs que procurent par eux-mêmes & pour eux ſeuls les arts & la pratique des talens. Eh! ſi ces ſatisfactions ſans remords, qui font oublier les maux & les peines, qui font couler le tems avec des mouvemens de rapidité ſi agréables, étoient plus connues, combien diminueroit le nombre des oiſifs, victimes de l'ennui, qui s'efforcent de le fuir & le portent par-tout avec eux!

Les *vues* intéreſſent donc l'artiſte imitateur par leur reſſemblance, ainſi que les poſſeſſeurs des aſpects imités; mais elles peuvent intéreſſer quelquefois bien plus vivement encore ceux à qui ces aſpects rappelleroient des ſouvenirs chéris.

Je laiſſe en juger ceux qui ſe repréſenteront Volmar, fixant ſes yeux bientôt mouillés de pleurs ſur une *vue* fidele des *Chalets* ſolitaires ou de l'*Elyſée* de Julie.

Cette indication ſuffira certainement à ceux qui reuniſſent la ſenſibilité au goût des arts, & je paſſe aux impreſſions qu'occaſionnent les *vues* par cette vérité qu'on appelle, en langage de l'art, *ſentiment de nature*.

Cette ſorte d'impreſſion vient des droits de la vérité, dont l'aſcendant eſt ſi abſolu que, par inſtinct même, nous lui rendons hommage.

Ce que j'obſerve a tellement lieu dans la peinture, que ſouvent l'artiſte ignore en quelque façon lui-même des beautés qui ſont le charme de ſon ouvrage & que les admirateurs de l'ouvrage en éprouvent l'attrait, ſans démêler exactement la cauſe de leur plaiſir.

Quant aux impreſſions que cauſent, ou la ſingularité, ou les accidens de la nature, elles ont lieu, parce que l'homme trouve du plaiſir à être remué, & que les objets peu ordinaires produiſent en lui cet effet.

Au reſte, cet effet eſt relatif à ſon caractère & ſouvent même à la ſituation momentanée de ſon ame.

Ainſi des accidens bizarres de rochers, de torrens, de précipices arrêtent généralement les regards ſur les imitations fidèles qu'on en fait; mais la repréſentation d'une ſolitude d'une caverne, d'une ſombre forêt, fixera particuliérement le mélancolique, tandis que l'homme en ſouriant à ſon bonheur ſe plaira à contempler la *vue* d'un bocage ou d'un vallon émaillé de fleurs.

Ces différentes images me conduiſent naturellement à paſſer au genre de *payſages* que j'ai nommés *Vues compoſées* ou *payſages mixtes*.

Des payſages mixtes.

Dans ce genre combiné, le *payſagiſte*, comme je l'ai dit, prend pour baſe quelque ſite conforme à ſon intention, mais il ſe permet dans les diſpoſitions, dans les *accidens* ou dans les effets, des changemens que ſon imagination lui préſente comme plus favorables à ſon art.

C'eſt dans ces ſortes de *payſages* que ſe ſont diſtingués les Artiſtes nombreux & célébres qu'a produit la Hollande.

Potter, Vanden-Velde, Ruyſdael, Berghem, Herman & tant d'autres, ont ſouvent peint, en les embelliſſant & en ſe permettant d'être plus ou moins fidéles, des aſpects connus.

Pluſieurs d'entreux ſe ſont quelquefois reſtreints au portrait exact de quelque lieu, comme Van-Goyen, Vanden-Velde; quelquefois encore, ils ont preſqu'entiérement créé leurs *payſages*, comme Polembourg, Wouwermans, & dans ce cas, ils ont droit de prendre place dans la claſſe des *payſagiſtes* inventeurs; mais en général la nature du pays que ces peintres ont habité, eſt tellement empreinte dans leurs ouvrages; les études qu'ils faiſoient continuellement, comme on le voit par le nombre de leurs deſſins, y répandoient une telle vérité, que preſque tout ce qu'on appelle l'Ecole Hollandoiſe établit l'idée que je viens de donner des *payſages mixtes*.

Auſſi la nature ſemble-t-elle avoir eu deſſein de les fixer à ce genre, en leur prodiguant des beautés qui lui ſont infiniment favorables & en leur donnant à eux-mêmes comme habitans d'un pays froid & tranquille, un caractere national, propre au talent qu'ils ont exercé. Par-tout en effet ſe préſentent en Hollande, aux regards des Artiſtes, de belles prairies, des canaux ſans nombre, des troupeaux jouiſſans d'une abondance qui les embellit, des habitations villageoiſes dont les entoura & l'intérieur, quoique ruſtiques, offrent une propreté peu commune & éloigne l'image de la pauvreté malheureuſe; les marchés, les fêtes, les noces, les foires ou kermeſſes, imitations ſouvent compoſées, ſont cependant reconnoître, comme ſi on les avoient déjà vus, des pays où l'on n'a point été. Enfin ce pays favorable aux *payſagiſtes* de ce genre leur offroit des rendés-vous de buveurs, des tabagies où ſe preſentoient ſouvent à leurs regards les effets des paſſions naturelles, avec une énergie groſſiére à la vérité, ſouvent même baſſe, mais que les Artiſtes, attachés

Digitized by Google

à tout ce qui tient à la nature, dédaignent moins que les gens du monde,

Voilà une partie des richeſſes que la nature du pays & des habitans dont je parle a prodiguées à des Artiſtes dont le caractère national eſt à l'égard des Arts, la patience, le goût de la propreté & de la vie ſédentaire.

Auſſi pluſieurs ont-ils vécu ſéparés les uns des autres dans le lieu qui les a vu naître & dont la plupart portoient le nom. Ils n'ont point eu d'Académies fondées & célebres, comme l'Italie & la France; mais leurs beaux & nombreux ouvrages dépoſés & conſervés dans les collections des négocians enrichis, ont conſtitué ce que l'on nomme l'école nationale ou Holandoiſe.

Les artiſtes trouvoient donc, dans preſque toutes les villes, quelques cabinets dans leſquels de bons tableaux de tous genres leur indiquoient les différentes routes de l'imitation. La nature ſe chargeoit de poſer autour d'eux ſans ceſſe le *modèle*.

Vouloient-ils imiter des animaux? Ils en apperçevoient de leur fenêtre dans toutes les attitudes qu'ils pouvoient deſirer. Vouloient-ils connoître & repréſenter les effets des eaux & peindre des marines? Pour peu qu'ils ſe tranſportaſſent d'un endroit à l'autre, ils avoient les ſpectacles les plus variés de ce genre: ils pouvoient, en navigeant, faire des études de tous les accidens de lumière & d'effets que préſente une multitude de barques, de vaiſſeaux, de ports, de rades & de canaux. Dans les villes ils trouvoient pour monter leur coloris, un mélange heureux de bâtimens de brique, d'arbres, de verdure, de voiles, de ponts pittoreſques qui, ſe reflétant dans les eaux, leur préſentoient partout des tableaux compoſés richement, & brillans par la variété de la couleur.

La Hollande eſt donc le pays où naturellement doivent ſe trouver en plus grande abondance les *payſagiſtes* du genre *mixte* ou des *vues compoſées*, & dans lequel ils ont eu plus de ſecours pour ces ſortes de tableaux. Il reſte à parler *des repréſentations idéales de la nature champêtre.*

Des repréſentations idéales de la nature champêtre.

Il faut nous tranſporter en Allemagne, en France & ſurtout en Italie, pour nous faire une juſte idée de ce genre.

Dans ces climats, les artiſtes de la peinture n'ont pas vécu à part comme en Hollande; ils n'habiterent guere les campagnes, & d'une autre part, les modèles champêtres ſe trouvent diſperſés de maniere qu'il eſt beſoin pour en faire uſage, de les chercher, de les choiſir.

Mais ſi nous nous arrêtons principalement à l'Italie, nous verrons premièrement que les aſpects y ſont généralement plus pittoreſques & d'un caractère plus élevé que les ſites de la Hollande: ſecondement que les eſprits dans ce climat plus chaud, y ſont auſſi plus en mouvement que dans les plaines & les prairies Belgiques, & enfin qu'une tranſmiſſion continuelle d'idées qu'inſpirent la poeſie, la muſique & généralement tous les arts libéraux, porte ſenſiblement l'imagination vers le *beau idéal*. Ainſi les peintres de figures s'y ſont livrés la plus part au genre heroïque & les payſagiſtes aux compoſitions de génie.

D'un autre côté, le caractère national qui porte auſſi, dans les pays dont je parle, les hommes au goût des ſpectacles, des fêtes, par conſéquent à des réunions, a conduit les artiſtes à former de nombreuſes & célèbres écoles; enfin l'émulation fort naturelle entre pluſieurs petits états ſéparés, & un nombre d'artiſtes réunis, a excité leurs efforts & contribué à des ſuccès diſtingués.

D'après ces obſervations générales, ſur leſquelles il ne m'eſt pas permis de m'étendre, dans cet ouvrage, les ſites dont les payſagiſtes Italiens ſe ſont rempli l'imagination doivent être un mélange des grands aſpects qu'offrent leurs pays & des fabriques intéreſſantes qui les embelliſſent ou qui les ont jadis embellis, reſtes impoſans qui atteſtent la vérité des récits qu'en font les hiſtoriens & les poëtes. Les montagnes, les torrens qui s'y précipitent, les belles collines, les lacs, les vallées fertiles, ont dû naturellement faire la baſe des *payſages* Italiens; les fabriques nobles, les temples, les monumens antiques & ruinés, ou modernes & majeſtueux, fourniſſoient les acceſſoires.

C'eſt donc là que devoit s'établir, dans toute ſa pompe, l'*idéal* champêtre, & c'eſt là qu'ont dû ſe montrer, & que ſe ſont montrés en effet plus nombreux les artiſtes de tout genre. Le reſte de l'Europe, ſans excepter la France, a reçu de l'Italie les germes qui ont produit les arts. Depuis cette époque on n'a pas ceſſé d'aller, comme en dévot pélerinage, renouveller ces ſemences, d'autant plus précieuſes qu'elles ſont plus ſujettes à dégénérer ſur les ſols étrangers.

Par ces ſoins, le genre héroïque de l'hiſtoire & le genre du beau *payſage idéal*, nous ont été tranſmis.

Mais comme le caractère du climat qui influe ſur les ſites, influe encore ſur les idées, les uſages & les occupations de ceux qui l'habitent, il en eſt reſulté des diverſités très remarquables entre les écoles & en général, entre les ouvrages des peintres d'Italie & ceux de nos peintres.

Pour nous reſtreindre ici au ſeul genre du *payſage* qui eſt l'objet de cet article, il ne s'eſt trouve dans les environs de notre capitale où les arts ſemblent fixés, ni le ciel ſouvent ſerein & preſque toujours chaud du midi, ni cette nature *grandioſe*, dont abonde l'Italie, ni ces fabriques impoſantes, ni ces ruines majeſtueuſes qui y arrêtent ſi ſouvent les regards & qui rappellent à l'eſprit Rome ancienne & par elle la Gréce immortelle.

Il ne s'eſt pas rencontré non plus que les habitans de nos états, longtemps troublés par les guerres, diſpoſés par caractère à changer de goûts & de lieux, fuſſent ſenſibles aux charmes de la nature champêtre. Il n'eſt donc pas étonnant que nos *payſagiſtes* ayent ſuivi peu exactement les routes des *payſagiſtes* Hollandois, ou celles des artiſtes Italiens.

Ils ont dû peindre le plus ſouvent de pratique, ou d'après des idées ſuggérées, & romber par là dans la maniere la plus pernicieuſe à tous les arts, je veux dire, l'imitation des imitations.

On ne doit pas cependant douter que je n'admette des exceptions. Il en eſt qui ſe préſenteront aux défenſeurs des arts patriotiques, au nombre deſquels je fais profeſſion de me ranger.

Mais gardons-nous de nous autoriſer des noms impoſans des Lorrains & des Pouſſins; car on nous obſerveroit que, naturaliſés, pour ainſi dire, dans l'heureuſe Italie, qu'ils affectionnoient & où ils ont paſſé une grande partie de leur vie, ils ont profité de tous les avantages & de toutes les inſpirations de leur partie adoptive.

On peut donc, je crois, penſer que la plus grande partie de nos peintres *payſagiſtes* ont juſqu'ici traité leur genre trop idéalement, ou qu'ils ont copié la nature, d'une manière trop ſervile, d'après des imitations étrangères.

Ce n'eſt cependant pas que la France ne puiſſe offrir aux artiſtes des ſites intéreſſans, variés, quelquefois majeſtueux, plus ordinairement agréables & rians. Notre climat, dans certaines parties, a des reſſemblances avec l'Italie, à laquelle il confine au midi; il en offre le ciel & les productions. D'autres provinces partagent quelques-uns des avantages de la Hollande. Nos montagnes, nos fleuves, nos pays de bocages, nos fécondes vallées, ſont des modèles heureux d'une nature qui nous appartient; mais nos artiſtes, ſi actifs par caractère, ſont pareſſeux, lorſque pour tirer parti de ces richeſſes, il faut ſe priver des joiſſances de la capitale; car reſſemblant en cela à nos poſſeſſeurs de biens de campagne, ils n'ont pas d'attrait réel pour les beautés & les mœurs champêtres. Le penchant invincible pour la ſocialité & l'appât des diſſipations les enchainent aux ſéjours où ces goûts ſont plus complettement ſatisfaits.

Nos *payſagiſtes* enfin, trop choqués du défaut qu'on reproche quelquefois aux peintres de figures, ne voyent pas d'aſſez près les modèles.

On pourroit penſer qu'au moins nos *payſagiſtes* pourroient trouver quelques ſecours dans les deſcriptions des poëtes & des romanciers; mais les mêmes cauſes qui ſe ſont oppoſées aux grands ſuccès de nos peintres de *payſage*, ont influé ſur les tableaux poëtiques & ſur les deſcriptions de nos auteurs. Auſſi la plupart de ceux qui ont écrit dans le genre paſtoral, ne conſultant que leur imagination, ont décrit une nature trop idéale pour guider nos artiſtes à la vérité. En effet ceux de nos artiſtes qui ont parcouru avec d'Urfé les rives du Lignon, les bocages de l'Aſtrée, n'en rapportent guere que les images d'une nature manièrée.

O Geſſner! O mon ami! C'eſt près de vous, c'eſt ſur les bords des eaux lympides & ombragées de ce beau lac où vous avez guidé nos pas, qu'il faut étudier avec vous l'originalité piquante, ſimple & touchante des beautés de la nature. C'eſt là qu'on apperçoit encore une idée des mœurs qu'on deſireroit avoir; c'eſt là qu'on trouve les ſites qu'on voudroit habiter. Vous aurlez imaginé & créé ces tréſors, ſi les Théocrite, les Virgile, les Ovide ne vous avoient pas devancés. Les Muſes vous ont fait naître peintre & poëte, auſſi vos ouvrages embellis des doubles charmes que vous y répandez, ſont des Idylles pittoreſques & vos *payſages* des Idylles poëtiques. Enfin, par un avantage qui vous diſtingue, vous charmez les ſens & vous conſolez de leurs peines & de leurs maux ceux qui s'occupent de vos ouvrages. Je me borne dans ces explications déjà aſſez étendues, aux trois diviſions que j'ai tracées. Quant aux conſeils par leſquels j'ai hazardé de terminer quelques articles de cet ouvrage, il me ſemble que ſi je les adreſſois à ceux des véritables amateurs qui s'occupent de la pratique de l'art pour en mieux connoître la théorie, je ſerois peut-être aſſez heureux pour faciliter les études pour leſquelles les loiſirs ſont ſouvent trop rares & trop courts.

Mais les bornes que je dois me preſcrire m'arrêtent, & quant aux éléves, doſtinés à s'occuper abſolument de la peinture, les études de la figure, par leſquelles ils commencent tous, leur donnent les principes dont ils ont beſoin pour le *payſage*, & lorſqu'ils ſe ſont initiés dans les grands myſtères de l'hiſtoire, ceux des imitations de chaque genre leur deviennent aiſément familiers. (*Article de M. Watelet.*)

Additions *à l'article* PAYSAGE. Quoique l'article précédent ſoit d'une étendue aſſez conſi-

dérable, il y manque un grand nombre d'obſervations techniques, neceſſaires aux jeunes Artiſtes qui ſe deſtinent à la peinture du payſage : nous nous croyons donc obligés d'y joindre un aſſez long ſupplément.

De Piles, amateur eclairé, & ami de Dufreſnoy, ce légiſlateur des peintres, uniſſoit à l'amour de la peinture la pratique de cet art. On ne niera pas cependant qu'il ne ſe trouve, dans ſes ouvrages, des opinions que les artiſtes ne conviendroient pas généralement d'adopter; mais s'il eſt ſur-tout quelques parties bien traitées dans ſon *cours de peinture*, l'article du *payſage* tient entre elles le premier rang, & nous croyons très-utile d'en donner ici un extrait étendu. On ne nous reprochera pas, ſans doute, de nous trop arrêter ſur un genre, qui, conſidéré dans toute ſa richeſſe, eſt le premier après celui de l'hiſtoire.

C'eſt de Piles qui va parler, mais un peu plus brièvement que dans ſon livre.

Si la peinture dit-il, eſt une eſpèce de création, c'eſt le payſagiſte ſurtout qui jouit d'une puiſſance qu'on peut nommer créatrice, puiſqu'il peut faire entrer, dans ſes tableaux, toutes les productions de l'art & de la nature : tout lui appartient : la ſolitude & l'horreur des rochers, la fraîcheur des forêts, les fleurs & la verdure des prairies, la lympidité, le cours rapide & écumeux & la marche tranquille & majeſtueuſe des eaux, la vaſte étendue des plaines, la diſtance vaporeuſe des lointains, la variété des arbres, la bizarrerie des nuages, l'inconſtance de leur formes, l'intenſité de leurs couleurs, tous les effets que peut éprouver à toutes les heures la lumière du ſoleil, tantôt libre, tantôr enchaînée en partie par les nuages, ou arrêtée par les barrières que lui oppoſent des arbres, des montagnes, des fabriques majeſtueuſes, des cabanes couvertes de chaume. Tout ce qui reſpire demande au payſagiſte la gloire d'animer ſes tableaux.

Deux ſtyles différens peuvent former la diviſion de ce genre ; l'un eſt le ſtyle héroïque (ou idéal) l'autre le ſtyle champêtre.

Tout eſt grand dans le ſtyle héroïque : les ſites ſont pittoreſques & romaneſques ; les fabriques ſont impoſantes & majeſtueuſes. Les fabriques ſont des temples, des pyramides, des obeliſques, d'antiques ſépultures, de riches fontaines : les acceſſoires ſont des ſtatues, des autels ; la nature offre des roches briſées, des caſcades, des cataractes, des arbres qui menacent les nues. Elle n'eſt point telle qu'elle ſe montre familliérement à nos regards ; elle a réuni pour ſe manifeſter à l'artiſte dans ſes ſonges ſublimes des parures qui lui appartiennent ; mais qu'elle a coutume de ſéparer.

Dans le ſtyle champêtre, elle ſe communique ſans ornement & ſans fard : quelquefois cependant elle réunit encore pluſieurs beautés qu'elle dévoile rarement enſemble, & permet à l'artiſte de lui prêter quelques parures ſimples, mais idéales, c'eſt-à-dire de raſſembler dans ſon ouvrage des beautés qu'il n'a pas vu réunies. Il peut même emprunter quelques ornemens au genre héroïque, & joindre aux richeſſes les plus ſimples de la campagne des monceaux de ruines qui rendront plus touchans les charmes de la vie champêtre. S'il copie ſimplement la nature, ſon ouvrage ne ſera plus que cette ſorte de portrait qu'on appelle des vues. C'eſt alors qu'il doit ſurtout remplacer par les richeſſes du coloris celles qui manquent à l'aſpect dont il fait une repréſentation naïve ; c'eſt alors qu'il doit relever le peu d'intérêt de ſa compoſition, ou, ſi l'on veut, de ſa copie, par des effets piquants, extraordinaires, & en même temps vraiſemblables : s'il ne ſe permet de rien introduire d'idéal ſur la terre, qu'il emprunte au moins quelque choſe d'idéal à la lumière du ciel.

Le choix du *ſite* eſt ce qui doit occuper d'abord un peintre de payſages, comme le plan d'un édifice doit occuper d'abord l'architecte. Ce mot *ſite*, adopté dans la langue des arts, vient de l'Italien *ſito* : il ſignifie la ſituation, l'aſſiette d'une contrée. Il eſt aiſé de ſentir que de cette premiere aſſiette plus ou moins favorable à l'art, doit dépendre, en grande partie, le ſuccès du tableau. Les *ſites* doivent être bien liés & bien débrouillés par leurs formes ; enſorte que le ſpectateur puiſſe juger facilement qu'il n'y a rien qui empêche la jonction d'un terrein à un autre, quoiqu'il n'en voye qu'une partie.

Les ſites les plus variés ſont en même temps les plus heureux : mais ſi le peintre eſt obligé d'adopter un ſite plat & uniforme, il lui reſte la reſſource de le rendre agréable par la diſpoſition d'un bon clair-obſcur, & la richeſſe d'une belle couleur. Il doit s'attendre à trouver le ſpectateur d'autant plus difficile ſur ces parties de l'art, qu'il trouvera moins d'objets attrayans dans la compoſition.

L'un des moyens les plus puiſſans de faire valoir un ſite, de le varier, de le multiplier en quelque ſorte ſans changer ſa forme, c'eſt d'y répandre d'heureux *accidens*.

On appelle *accident* en peinture l'interception qui ſe fait de la lumière du ſoleil par quelque nuage, ou par quelqu'autre obſtacle que le peintre ſuppoſe. Les accidens

tiſte des variétés de formes & de couleur. Elles acquierent un agrément nouveau, quand des ſources, jailliſſant de leur ſein, & tombant en caſcades, leur prêtent le mouvement & la vie.

On appelle *terrein* en peinture un eſpace de terre diſtingué d'un autre, & ſur lequel il n'y a ni bois fort élevés, ni montagnes fort apparentes. Les terreins, plus que tout autre objet, contribuent à la dégradation & à l'enfoncement du payſage, par leurs formes, leur clair-obſcur, leur couleur propre & la chaîne qui les lie.

Les *terraſſes* ſont des eſpaces de terre à peu près nuds. On ne les emploie guere que ſur le devant du tableau. Elles ſeront ſpacieuſes, bien ouvertes, & ſemées de quelques plantes, de quelques cailloux, de quelques pierres, de quelques débris.

Les *fabriques* ſont les bâtimens dont un payſage eſt décoré. Si ces bâtimens ne ſont que des cabanes, des chaumieres, des retraites de payſans, on les appelle *fabriques ruſtiques :* mais on réſerve le nom de fabriques par excellence aux édifices nobles & réguliers.

Les fabriques, ſuivant les circonſtances, peuvent être d'une architecture grecque ou gothique, neuves ou ruinées. Les fabriques ruinées ou gothiques entraînent une idée de vétuſté qui ne manque pas de charmes pour les ames mélancoliques. Elles aiment à comparer la nature toujours jeune, toujours renaiſſante, avec les plus ſolides ouvrages de la main des hommes qui vieilliſſent & finiſſent par ne plus offrir que des décombres. Les fabriques nobles ajoutent au payſage beaucoup de majeſté ; les fabriques ruſtiques réveillent les idées agréables de la vie douce & pure que menent ceux qui les habitent. On peut les accompagner avec goût de ces uſtenſiles que les habitans des campagnes laiſſent ordinairement hors de leurs terraites ; des échelles, des baquets, des cuves, de vieilles futailles, des auges, des charrettes, des charrues. Les chaumieres ſont d'autant plus pittoreſques, qu'elles offrent plus le caractère de la vétuſté.

Comme dans la nature une campagne arroſée eſt bien plus agréable qu'une campagne aride, il en eſt de même des campagnes feintes ou repréſentées par l'art. Les eaux leur prêtent un charme particulier, ſoit qu'elles tombent du creux d'un rocher ; ſoit qu'elles coulent avec impétuoſité dans un ravin pierreux où elles ſe blanchiſſent d'écume ; ſoit que bordées de roſeaux, elles s'avancent lentement ſous la voûte des arbres qu'elles baignent ; ſoit que des blocs de roches menaçantes portent ſur elles d'épaiſſes ombres ; ſoit qu'elles ſerpentent entre les cailloux & la verdure.

Mais les peintres qui en introduiſent dans leurs tableaux doivent être parfaitement inſtruits des principes de la réflexion aquatique. Ce n'eſt que par cette réflexion que les eaux en peinture offrent l'image de véritables eaux ; ſi l'artiſte, ne conſultant qu'une pratique aveugle, manque à la vérité, ſon ouvrage eſt privé de la perfection de ſon effet, & la jouiſſance du ſpectateur eſt troublée par ce défaut de juſteſſe. Si les eaux ſont agitées, leur ſuperficie, devenue inégale, reçoit ſur ſes ondulations des jours & des ombres qui, ſe mêlant avec l'apparence des objets, en altèrent la forme & la couleur.

Le peintre ne ſauroit trop étudier les objets qui ſont ſur les premieres lignes du tableau : ils attirent les yeux du ſpectateur, impriment le premier caractère de vérité, & contribuent beaucoup à préparer l'opinion que l'on doit prendre de l'ouvrage

Les plantes dont on enrichit les devants de la compoſition doivent être d'un beau choix, & ſe diſtinguer par la grandeur de leurs formes. Il eſt très-utile d'en faire d'après nature des études deſſinées & mêmes peintes. Elles auront un caractère frappant de vérité qui donnera de la confiance pour le reſte de l'ouvrage, quoique les parties n'en ſoient pas traitées de même d'après le naturel. Ce ſont les vérités qui, dans les arts, comme ailleurs, font paſſer le menſonge & le rendent ſéduiſant.

On peut auſſi placer ſur le devant du tableau des troncs d'arbres abattus par l'orage, des branches encore chargées de leurs feuilles, des arbres déformés dont les tiges tortueuſes tantôt évitent la terre & tantôt affectent de ramper à ſa ſurface, des pierres chargées de plantes & de mouſſes, des fragmens de rochers, &c.

Les figures d'hommes & d'animaux peuvent être comptées au nombre des richeſſes qui ornent les devants des payſages : mais ſi ces figures ſont mal traitées, elles ne font que dégrader l'ouvrage au lieu de l'embellir. Cependant elles ne ſont que des acceſſoires à ce genre, & elles y font un mauvais effet, ſi elles offrent un fini plus recherché, plus précieux que celui des autres objets. Elles doivent être capables de ſoutenir l'attention du ſpectateur, mais elles ne doivent pas l'appeller principalement. Le payſage demande à être touché avec eſprit, nous en avons dit ailleurs la raiſon ; il faut donc que les figures participent au même *faire*, & ſoient touchées de même. Il y a de très-beaux payſages, ornés de fort bonnes figures faites d'une autre main, qui nuiſent au tout-enſemble par le défaut d'accord dans le faire.

Il faut auſſi prendre garde que ſi, dans le payſage, les figures ſont d'une trop grande

proportion, elles rendent petites toutes les autres parties.

Les arbres ſont un des plus beaux ornemens du payſage, & ce que de Piles en a écrit eſt trop raiſonnable & trop utile pour que nous ne tranſcrivions pas en entier cette partie de ſon ouvrage.

» Quoique la diverſité plaiſe dans tous les » objets qui compoſent un payſage, c'eſt prin- » cipalement dans les arbres qu'elle fait voir » ſon plus plus grand agrément. Elle s'y fait » remarquer dans l'eſpece & dans la forme.

» L'eſpece des arbres demande une étude & » une attention particuliére du peintre pour les » faire diſtinguer les uns des autres dans ſon » ouvrage. Il faut que, du premier coup d'œil » on voye que c'eſt un chêne, un orme, un » ſapin, un ciçomore, un peuplier, un ſaule, » un pin, ou tout autre arbre qui, par une » couleur ou une touche ſpécifique, puiſſe être » reconnu pour une eſpece particuliére. Cette » étude eſt d'une trop grande recherche pour » l'exiger dans toute ſon étendue, & peu » de peintres l'ont même faite avec l'exactitude » raiſonnable que demande leur art. Mais il eſt » conſtant que ceux qui approcheront le plus » de cette perfection, jetteront dans leurs ou- » vrages un agrément infini, & s'attireront » une grande diſtinction.

» Outre la variété qui ſe trouve dans chaque » eſpèce d'arbre, il y a dans tous les arbres en » particulier une variété générale. Elle ſe fait » remarquer dans les différentes manières dont » leurs branches ſont diſpoſées par un jeu de » la nature, laquelle ſe plaît à rendre les uns » plus vigoureux & plus touffus, & les autres » plus ſecs & plus dégarnis; les uns plus verds, » & les autres plus jaunâtres.

» La perfection ſeroit de joindre dans la pra- » tique ces deux variétés enſemble. Mais ſi le » peintre ne repréſente que médiocrement celle » qui regarde l'eſpece des arbres, qu'il ait du » moins un grand ſoin de varier les formes & » la couleur de ceux qu'il veut repréſenter: » car la répétition des mêmes touches dans un » même *payſage*, cauſe une eſpece d'ennui » pour les yeux, comme la monotonie dans un » diſcours pour les oreilles.

» La variété des formes eſt ſi grande, que » le peintre ſeroit inexcuſable de ne la pas » mettre en uſage dans l'occaſion, principale- » ment lorſqu'il s'apperçoit qu'il a beſoin de » réveiller l'attention du ſpectateur. Car par- » mi les arbres en général, la nature en fait » voir de jeunes, de vieux, d'ouverts, de » ſerrés, de pointus; d'autres à claire voie, » à tiges couchées & étendues; d'autres qui » font l'arc en montant, & d'autres en deſ- » cendant, & enfin d'une infinité de façon » qu'il eſt plus aiſé d'imaginer que de décrire.

» On trouvera, par exemple, que le carac- » tère des jeunes arbres eſt d'avoir les bran- » ches longues, menues, & en petit nombre, » mais bien garnies; les touffes bien refendues, » & les feuilles vigoureuſes & bien formées.

» Que les vieux, au contraire, ont les » branches courtes, groſſes, ramaſſées & en » grand nombre, les touffes émouſſées, & » les feuilles inégales & peu formées. Il » en eſt ainſi des autres choſes qu'un peu d'ob- » ſervation & de génie fera parfaitement » connoître.

» Dans la variété des formes de laquelle je » viens de parler, il doit y avoir une diſtribu- » tion de branches qui ait un juſte rapport & » une liaiſon vraiſemblable avec les touffes, » en ſorte qu'elles ſe prêtent un mutuel ſe- » cours pour donner à l'arbre une légereté & » une vérité ſenſibles.

» Mais de quelque manière que l'on tourne » & que l'on faſſe voir les branches des arbres, » & de quelque nature qu'ils ſoient, que l'on » ſe ſouvienne toujours que la touche en doit » être vive & légére, ſi l'on veut leur donner » tout l'eſprit que demande leur caractère.

» Les arbres ſont encore différens par leur » écorce. Elle eſt ordinairement griſe; mais » ce gris qui, dans un air groſſier, dans les » lieux bas & marécageux devient noirâtre, » ſe fait voir au contraire plus clair dans un » air ſubtil; & il arrive ſouvent, que, dans » les lieux ſecs, l'écorce ſe revêt d'une mouſſe » légere & adhérente qui la fait paroître tout- » à-fait jaune. Ainſi pour rendre l'écorce d'un » arbre ſenſible, le peintre peut la ſuppoſer » claire ſur un fond obſcur & obſcure ſur un » fond clair.

» L'obſervation des écorces différentes mé- » rite une attention particuliére. Ceux qui vou- » dront y faire attention trouveront que la » variété des écorces des bois durs conſiſte, » en général, dans les fentes que le temps y » a miſes comme une eſpece de broderie, & » qu'à meſure qu'ils vieilliſſent, les crevaſſes » des écorces deviennent plus profondes. Le » reſte dépend des accidens qui naiſſent de » l'humidité ou de la ſéchereſſe, par des ta- » ches blanches & inégales.

» L'écorce des bois blancs donnera au pein- » tre plus de matière à s'exercer, s'il veut » prendre le plaiſir d'en examiner la diverſité » qu'il ne doit pas négliger dans ſes études. »

On peut conſidérer ſous deux points de vue l'*étude* du payſage; 1°. par rapport à ceux qui n'ont pas encore pratiqué ce genre de peintu- re; 2°. par rapport à ceux qui en ont déjà con- tracté une aſſez grande habitude.

Le deſſein & la peinture des arbres ſont ce qui donne le plus de peine aux commençans. On ne peut point leur donner, par écrit, la

pratique qui leur manque ; mais on peut les aider à faire quelques obſervations.

Tout arbre cherche l'air comme la cauſe de ſa vie. Auſſi dans leur accroiſſement, tous, ſi l'on en excepte le cyprès & quelques arbres du même genre, cherchent, autant qu'ils le peuvent, à s'écarter les uns des autres, & de tout corps étranger ; leurs branches, leurs feuilles montrent le même penchant. L'art doit exprimer dans la diſtribution des branches, des touffes, des feuilles, cet amour de la liberté qui fait leur caractère ; il faut qu'elles ſe fuyent, qu'elles s'écartent les unes des autres, qu'elles tendent à ſe porter à des cotés différens. Rien, en tout cela, ne doit ſentir l'arrangement ; cette diverſité doit reſſembler à un jeu du hazard, à un caprice de la nature qui ſouvent paroît bizare, quoique jamais elle n'agiſſe ſans cauſe.

Les ouvrages des grands maîtres, le ſpectacle de la nature, en apprendront, à ce ſujet, bien plus que de longs diſcours.

» Parmi un aſſez grand nombre de ces maî» tres de toutes les écoles, je préférerois les » eſtampes en bois du Titien, où les arbres » ſont bien formés, & celles que Corneille » Cort & Auguſtin Carrache ont gravées. Ceux » qui commencent ne ſauroient mieux faire » que de contracter, avant toutes choſes, l'ha» bitude d'imiter la touche de ces grands maî» tres, &, en les imitant, de réfléchir ſur la » perſpective des branches & des feuilles, & » de prendre garde de quelle manière elles » paroiſſent lorſqu'elles montent & qu'elles » ſont vues par deſſous, lorſqu'elles ſe préſen» tent par deſſus, lorſqu'elles ſe montrent de » front & qu'elles ne ſont vues que par la » pointe, lorſqu'elles ſe jettent de côté, & » enfin aux différens aſpects dont la nature ſe » préſente ſans ſortir de ſon caractère. »

On copiera donc au commencement les eſtampes du Titien & des Carraches, & même leurs deſſins, ſi l'on peut s'en procurer, & l'on tâchera enſuite d'imiter leur touche au pinceau. Si l'on ne peut avoir pour originaux les tableaux de ces maîtres, on cherchera du moins à étudier les ouvrages de ceux qui ont le mieux réuſſi dans ce genre. De ces études préparatoires, on paſſera à celle de la nature qu'elles auront appris à bien lire : car étant impoſſible, dans le *payſage*, de la copier avec la préciſion qu'on peut mettre dans l'étude d'une tête, il eſt néceſſaire d'apprendre d'abord, par l'exemple des maîtres, comment il faut la voir, la choiſir, la ſaiſir & en repréſenter une apparence ſéduiſante, dans l'impoſſibilité où l'on eſt d'en repréſenter une copie fidelle.

Ceux qui ont déjà quelqu'habitude de deſſiner ou de peindre le *payſage* doivent amaſſer des matériaux, & enrichir leurs porte-feuilles d'études faites ſur la nature ; ces études, qu'ils auront de fréquentes occaſions d'employer, répandront la vérité dans leurs ouvrages, & leur donneront un prix que ne pourront diſputer les artiſtes qui ſe livrent uniquement à la pratique.

» Je ſouhaiterois que le peintre copiât d'après » nature les effets différens que l'on remarque » aux arbres en général, & qu'il fit la même » choſe ſur les différentes eſpéces des arbres » en particulier, comme dans la tige, dans la » feuille & dans la couleur. Je voudrois même » qu'il en fît autant pour quelques plantes dont » la diverſité eſt d'un grand ornement pour les » terraſſes qui ſont ſur les devans.

» Je voudrois encore qu'il étudiât de la mê» me manière les effets du ciel dans les diffé» rentes heures du jour, dans les différentes » ſaiſons, dans les différentes diſpoſitions des » nuages, dans un temps ſerein, & dans ce» lui des orages & des tonnerres. J'en dis » autant pour les lointains, pour les différens » caractères des eaux, & des principaux objets » qui entrent dans le *payſage* ».

Différens maîtres ont employé des procédés différens pour faire ces études. Les uns ſe ſont contentés de deſſiner les formes, les effets, les accidens dont ils étoient frappés. D'autres ſe muniſſent d'une boëte à couleur portative, les ont peints ſur du papier fort (1), d'autres ſe ſont contentés de tracer les contours des objets & de les laver en couleurs à l'eau ; méthode par laquelle en n'atteint pas à la même vérité qu'avec les couleurs à l'huile, mais qui offre du moins des ſoulagemens & des ſecours à la mémoire. Quelques-uns ſe ſont contentés d'obſerver attentivement, & ſe ſont fiés à leur mémoire du ſoin de conſerver ces obſervations ; méthode hazardeuſe, ou plutôt toujours inſuffiſante. Quelques autres ont joint enſemble les paſtels & le lavis. D'autres plus ſoigneux, traçoient la première fois à la campagne le contour des objets qu'ils croyoient dignes de leurs études, & retournoient enſuite les revêtir des couleurs qu'offre la nature, & des effets que procurent les variétés de la lumière.

Mais ſi l'artiſte ne peut pas toujours ſe livrer à des pratiques qui ſuppoſent des préparatifs & de l'embarras, il peut du moins avoir toujours ſur lui du papier & du crayon. Il doit donc ſe tenir toujours prêt à deſſiner ce qu'il remarque d'extraordinaire ou d'intéreſſant pour ſon art, & marquer chaque objet d'un ſigne qui en indiquera les couleurs, (2) mais pour tirer

(1) M. Vernet, autant qu'il l'a pu, a toujours peint ſes études d'après nature.

(2) C'eſt ce qu'a pratiqué M. Vernet, quand il n'avoit pas la commodité de peindre.

des études de ce genre tout l'avantage qu'elles peuvent procurer, il faut ſans trop accorder à la mémoire, ſe hâter de les colorer dès qu'on en a la commodité.

Le *payſagiſte* doit étudier la nature en toute ſaiſon, parce qu'il n'en eſt aucune dont il ne puiſſe avoir beſoin de repréſenter les effets.

De Piles a terminé ſon article du *payſage* par des *obſervations générales*, dont la plupart ne doivent pas être négligées.

» Plus les feuilles des arbres ſont près de la » terre, plus elles ſont grandes & vertes, » parce qu'elles ſont plus à portée de recevoir » abondamment la ſève qui les nourrit. Les » branches ſupérieures commencent les pre- » mières à prendre le roux ou le jaune qui » les colore dans l'arrière ſaiſon. Il n'en eſt » pas de même des plantes dont les tiges ſe » renouvellent tous les ans, & dont les feuil- » les ſe ſuivent dans un intervalle de temps » aſſez peu conſidérable : la nature étant occupée » à en produire de nouvelles pour garnir la » tige à meſure qu'elle s'élève, abandonne peu » à peu celles qui ſont en bas, qui ayant » accompli les premieres leur temps & leur » office, périſſent auſſi les premières. C'eſt un » effet qui eſt plus ſenſible en certaines plan- » tes, & moins dans d'autres.

» Le deſſous de toutes les feuilles eſt d'un » verd plus clair que le deſſus & tire preſque » toujours ſur l'argentin. Ainſi les feuilles qui » ſont agitées d'un grand vent, doivent être » diſtinguées des autres par cette couleur. Si » on les voit par deſſous lorſqu'elles ſont péné- » trées de la lumière du ſoleil, leur tranſparent » offre un verd de la plus belle vivacité.

Il peut arriver qu'une même couleur régne dans tout un *payſage*, comme un même verd dans le printemps, un même jaune dans l'automne, ce qui donne au tableau l'apparence d'un camayeu : mais on peut interrompre cette monotonie en introduiſant dans la compoſition des eaux, des fabriques, &c.

» L'arbre n'a point de proportions arrêtées ; » une grande partie de ſa beauté conſiſte dans » le contraſte de ſes branches, dans la diſtri- » bution inégale de ſes touffes, enfin, dans » une certaine bizarrerie qui ſemble un jeu » de la nature. Ce jeu ſera bien connu du » peintre qui aura bien étudié le Titien & le » Carrache. On peut dire, à la louange du pre- » mier, qu'il a frayé le chemin le plus ſûr, » puiſqu'il a ſuivi exactement la nature dans » ſa diverſité avec un goût exquis, un coloris » précieux & une imitation très fidelle. »

De Piles n'a point parlé d'une obſervation que le Titien a faite ſur la nature, qu'il a tranſportée dans l'art, & qui eſt très utile à l'harmonie. C'eſt que les tiges des arbres en ſortant de la terre en conſervent quelque temps la couleur, & ne prennent celle qui leur eſt propre que par dégrés inſenſibles & à meſure qu'elles s'éloignent du ſol. Si les arbres s'élevent ſur une terraſſe, le pied de leur tige eſt blanchi par la pouſſière de cette terraſſe même : s'ils ſortent d'un lieu ſemé de verdure, cette verdure enveloppe leur pied, il en naît dans leur écorce, ou du moins cette écorce en reçoit les reflets. Si cet effet n'eſt pas conſtant, il ſe préſente du moins aſſez ſouvent dans la nature, pour que l'artiſte puiſſe le reproduire toutes les fois qu'il le juge agréable ou néceſſaire.

Ajoutons ici ce qu'on lit ſur le *payſage* dans l'*idée du peintre parfait*. » Comme ce genre de » peinture contient en racourci tous les autres, » le peintre qui l'exerce doit avoir une con- » noiſſance univerſelle des parties de ſon art ; » ſi ce n'eſt pas dans un ſi grand détail que » ceux qui peignent ordinairement l'hiſtoire, » dumoins ſpéculativement & en général. S'il » ne termine pas tous les objets en particulier » qui compoſent ſon tableau ou qui accompa- » gnent ſon *payſage*, il eſt obligé du moins » d'en ſpécifier vivement le goût & le carac- » tère, & de donner d'autant plus d'eſprit à » ſon ouvrage qu'il ſera moins fini.

» Je ne prétends pas néanmoins exclure de » ce talent l'exactitude du travail : au contrai- » re, plus il ſera recherché, & plus il ſera » précieux. Mais quelque terminé que ſoit un » *payſage*, ſi la comparaiſon des objets ne les » fait valoir, & ne conſerve leur caractère, » ſi les ſites n'y ſont pas bien choiſis, ou n'y ſont » pas ſoppléés par une belle intelligence de *clair-* » *obſcur*, ſi les touches n'y ſont pas ſpirituelles, » ſi l'on ne rend pas les lieux animés par des » gures, par des animaux, ou par d'autres » objets qui ſont pour l'ordinaire en mouve- » ment, & ſi l'on ne joint pas au bon goût de » couleur & aux ſenſations ordinaires la vé- » rité & la naïveté de la nature, le tableau » n'aura jamais d'entrée ni dans l'eſtime ni » dans le cabinet des veritables connoiſſeurs.

» Il faut, dit M. Cochin, en étudiant le » *payſage*, apporter de la réfléxion & du rai- » ſonnement par rapport à ſes formes. Il faut » remarquer, dans chaque eſpèce d'arbres, » comment les branches s'élevent, ſi elles naiſ- » ſent deux-à-deux ou ſucceſſivement, qu'elle » eſt la forme de ſes maſſes ou bouquets ; en- » fin la manière dont ſe terminent ſes extré- » mités. Par exemple, le bouquet du chêne » forme comme une ſorte d'étoile élargie ; ceux » de l'orme ſont allongés & les extrêmités s'é- » chappent en baguettes ornées de petites » feuilles ; le cyprès produit des bouquets à- » peu-près quarrés-longs en hauteur ; le cedre » ſe termine comme des aigrettes, &c. Si le » peintre voyage, il doit remarquer ſurtout

» les eſpèces d'arbres pittoreſques que l'on » trouve rarement dans ſon pays. Ainſi l'artiſte » François obſervera les pins, les cyprès qui ne » ſont pas communs en France. Il en obſer- » vera la couleur de diverſes diſtances. De » toutes ces choſes, il faut faire des notes » avec des croquis pour s'en pouvoir reſſou- » venir dans tous les temps & ne jamais ſe » fier à ſa mémoire : les idées s'effacent bien » facilement, ſi rien ne les fixe.

P E

PEAU (ſubſt. féminin) ce mot eſt d'uſage pour le deſſin & la ſculpture, & on dit, *les mouvemens & les plis de la peau ſont bien rendus.....: ce n'eſt pas aſſez d'être ſavant deſſinateur, il faut encore faire ſentir la peau*, &c.

La premiere de ces locutions ſeroit ſuſceptible d'une longue diſcuſſion. Nous allons tâcher d'être concis, & de dire cependant tout ce qui eſt eſſentiel ſur cette matière. Les artiſtes n'ont pas toujours étudié les principes qui doivent déterminer l'emploi des détails de la *peau*, ou leur excluſion. Delà ſont venues des manières abſolues, qui dans les uns ont produit des ouvrages pleins de moleſſe, & dans les autres de la ſéchereſſe & une extrême dureté.

Cependant les artiſtes antiques ont écrit clairement ces principes dans ces chef-d'œuvres qui nous ont été conſervés; & les bons obſervateurs ont bien vu que ces anciens maîtres n'ont pas introduit de détails dans les ſtatues de leurs divinités, ni dans celles qui étoient deſtinées à être placées à une aſſez grande diſtance des ſpectateurs.

Examinons d'abord le motif de leur procédé dans la repréſentation des figures divines. On conviendra que les petites rides, les mouvemens fugitifs de la *peau*, toutes ſes inégalités accidentelles ou individuelles amoindriſſent l'expreſſion des muſcles, ſeuls organes des mouvemens du corps humain.

Les formes que donne la *peau* ſont accidentelles quand elles naiſſent ou de l'abondance des graiſſes ou de l'infiltration de la lymphe, ou enfin de la lâcheté de la fibre qui fait produire des plis dans la vieilleſſe; elles ſont individuelles par les habitudes groſſieres de nos membres, ou par la qualité épaiſſe, molle ou dure de ſon tiſſu. Les formes des muſcles au contraires ſont néceſſaires, parfaites & invariables dans l'état de perfection. Alors la *peau* n'eſt plus qu'une enveloppe douce, fine, qui, ſans matieres intermédiaires, ſuit toutes les formes des muſcles & ne laiſſe échapper de leur netteté & de leurs actions que ce qu'ils ont de trop dur dans leurs inſertions & de trop roide dans la figure des tendons qui les terminent. La *peau* adoucit infiniment les impreſſions des glandes, des groſſes veines & des aponévroſes dont les détails n'offrent rien d'utile aux mouvements, & qui n'ayant rien de fixe & de réſolu, produiſent des paſſages incertains, pauvres & ſouvent même rebutans.

Les Dieux repréſentés par l'art dans les formes convenables, ont dû être étudiés dans la nature humaine priſe au moment de ſa vigueur, & dans la beauté corporelle que donne une éducation active. Les ſtatues antiques n'y admettent donc rien qui ne ſoit utile, choiſi & diſtingué; d'où eſt venu le ſtyle qu'on nomme ſublime.

Quant au motif qui a pu déterminer les anciens à ne mettre que les grandes maſſes des formes dans les figures éloignées de la vue, il découle tout naturellement; 1°, de l'effet de la viſion à laquelle les détails échappent à une grande diſtance : 2°, de ce que les minuties amoliſſent les formes, de ce qu'elles nuiſent à leur unité, & de ce qu'elles donnent à l'ouvrage le caractère de la foibleſſe & de l'indéciſion.

Mais gardons nous de conclure à la vue de ces figures exemptes des détails de la *peau* que les anciens ignoroient l'art de les exprimer. Il ſuffit pour nous convaincre de leur excellence dans le rendu des rides & des plis, de conſidérer un certain nombre de leurs plus belles têtes, la figure de Seneque, & ſurtout celle du Laocoon pere où tous les paſſages d'une *peau* agitée par le gonflement des veines, la criſpation des muſcles cutanés, & la contraction violente des tendons, ſe font ſentir de la maniere la plus légere, la plus moëlleuſe, & en même tems la plus préciſe.

D'après les éclairciſſemens auxquels ce ſujet intéreſſant nous a conduits, il eſt aiſé de juger dans quels cas, & à quel degré on doit *faire ſentir la peau*, & cela me conduit à examiner la ſeconde maniere d'employer ce terme : *faire trop ſentir la peau* eſt le défaut où tombe l'ignorance de certains deſſinateurs ou ſculpteurs qui ne ſachant pas lire ſous la *peau*, la cauſe des mouvemens, ne font affecter que des détails que préſente cette enveloppe; d'où il réſulte, comme je l'ai dit, un ouvrage mou, dont le défaut ne peut être jamais racheté par la maniere d'opérer la plus *ragoutante*, pour me ſervir de l'expreſſion conſacrée à ce mérite d'exécution.

Ne pas faire aſſez ſentir la peau, eſt le défaut de ces ſavans myologiſtes, qui, trop confians en leurs connoiſſances, ne copient pas aſſez la nature, & n'opérent que d'après le réſultat de leurs études anatomiques. Nous les comparerons, dans un genre à la vérité très-ſupérieur, à ces froids grammairiens qui

Digitized by Google

s'attachant eſſentiellement à l'exactitude ſcrupuleuſe du langage, ne ſentent pas le charme de s'abandonner à ces expreſſions inſpirées, ſouvent peu correctes, qui partent toujours du ſentiment, ou de la chaleur de l'eſprit. L'homme qui ne fait pas aſſez ſentir la *peau* eſt de même un pédant qui ne ſait pas goûter les détails charmans qui font reſpirer les ouvrages de l'art. Ce défaut a cependant été celui de quelques beaux génies : nous nommerons entr'autres Jean Couſin, André Mantegna, & quelquefois même, oſons le dire, le ſublime Michel-Ange. Quiconque voudra trouver le milieu entre cet escès & celui du Pujet, de Rubens, de Bernin & autres, peut regarder les ouvrages de Raphaël, du Guide, les ſtatues du Laocoon, du gladiateur, du rémouleur, la Vénus agenouillée, l'hermaphrodite & beaucoup d'autres, ſans parler de pluſieurs ouvrages diſtinguées de peintres, deſſinateurs & ſculpteurs modernes.

Sur l'emploi du mot *peau*, il faut diſtinguer l'art du coloris de celui du *deſſin*, parce qu'il ne s'applique guères qu'à cette derniere partie de l'art de peindre. On ſe ſert du mot *chair* en parlant de ce qui regarde le pinceau ou le coloris, & on dit : *les chairs de Rubens ſont fraîches & vives, celles du Titien ſont vraies* & ainſi de tous les autres cas où l'on veut exprimer l'art de rendre en peinture les chairs de la figure humaine.

Il en de même de la gravure : le mot *chair* y eſt en *uſage & jamais* celui que nous avons traité dans cet article.

(*Article de M.* Rosin).

PEINDRE & PEINTURE; (v. & ſubſt. f.)

Peindre, c'eſt imiter les objets viſibles par le moyen des figures qu'on trace & des couleurs qu'on applique ſur une ſurface.

D'après cette explication, l'action de *peindre* a deux buts principaux, d'où dérivent tous les autres. L'un de rendre l'imitation ſenſible à la vue ; l'autre de fournir à l'eſprit l'occaſion de juger à quel dégré de perfection atteint cette imitation.

Peindre ſignifie donc en général *imiter* avec des couleurs.

Peindre ſignifie auſſi l'action même qui opère l'imitation.

Cette action ſuppoſe les couleurs, les mouvemens de celui qui les employe, les uſtenſiles avec leſquels il les met en œuvre & la nature des procédés dont il ſe ſert.

On dit : *Cet homme fait profeſſion de peindre; cet artiſte peint avec facilité*, & enfin, *il peint ou à l'huile, ou à freſque, ou en détrempe, ou en émail, &c.*

Une partie des explications que je donne ici convient également au mot *Peinture* : c'eſt pourquoi je réunis ces deux termes & je doit placer par ces mêmes raiſons à la ſuite de ce mot, toutes les manieres de *peindre*, ou toutes les ſortes de peinture que je pourrai recueillir.

Avant ces détails, je dois encore m'arrêter un inſtant ſur l'action de celui qui applique la couleur.

Cette action, ou maniement de la couleur, à l'aide des uſtenſiles qui y ſont propres, a dû varier & ſe perfectionner en même tems que s'eſt perfectionné l'art.

Il ne paroît pas que jamais, même dans les plus groſſiers uſages qu'on ait fait des couleurs, la main ſeule ait pu ſuffire à placer & à mêler ou unir ces couleurs. On a donc été obligé naturellement d'employer des moyens qui d'une part fuſſent ſuſceptibles de ſe charger de la couleur qu'on vouloit tranſporter & appliquer ſur une ſurface deſtinée à être peinte, & de l'autre qui fuſſent faciles à mettre en uſage. Le but qu'on a dû avoir dans le perfectionnement de ce procédé, étoit de concilier le plus parfaitement poſſible, ces deux convenances.

Nous ſavons que les anciens ſe ſont ſervis d'éponges ; mais ſi l'éponge étoit en effet très-propre à ſe charger de la couleur, en la ſupportant liquide ; ſi l'éponge ajuſtée à une ſorte de manche, pouvoit ſe prêter aux mouvemens de la main qui en faiſoit uſage ; d'un autre côté, la nature & ſur-tout la forme de l'éponge ne pouvoit pas contribuer auſſi facilement à former avec exactitude & légereté les traits dont il eſt indiſpenſable de ſe ſervir pour déſigner certaines formes, figures & détails des objets qu'on imite en peignant.

On peut dire que nous n'avons peut-être pas une connoiſſance aſſez exacte de la maniere dont les anciens artiſtes préparoient & mettoient en uſage pour l'action de peindre, l'éponge qu'ils employoient ; mais il eſt à préſumer que l'uſage du pinceau, qui a été ſubſtitué à l'éponge, devoit remplir mieux l'intention des peintres. En effet le pinceau & la broſſe, qui ſont un aſſemblage de poils, peuvent, par leur diſpoſition, ſe rapprocher & s'unir plus ou moins à leur extrémité : le pinceau ſurtout eſt ſuſceptible de former une pointe qui rapproche ce moyen de ceux qu'on a ſans doute employés de tout tems pour tracer les figures, les caractères & pour déſigner les détails les plus fins de certains contours ou des formes de certaines parties. Les différens moyens qu'on a employés pour parvenir à cette fineſſe de détail, ont toujours dû être une pointe ; ſoit celle d'une plume, d'un roſeau, d'un ſtilet, d'un poinçon, & enfin d'un pinceau.

Mais le pinceau, favorable aux détails, devoit paroître dans d'autres opérations de

Digitized by Google

l'art, moins propre à remplir bien l'intention de l'artiſte. En effet, lorſqu'il s'agiſſoit d'appliquer la couleur d'une maniere plus large, plus prompte, ſur des ſurfaces vaſtes, ou pour repréſenter des objets qui n'exigeoient pas de détails, le pinceau ne rempliſſoit pas aſſez vîte, ni aſſez convenablement l'intention de l'artiſte.

La broſſe, plus groſſe & moins pointue que le pinceau, a été employée comme propre à ſe charger d'une plus grande quantité de couleur, à couvrir plus aiſément de grandes ſurfaces & à appliquer plus promptement & plus abondamment la couleur.

Les peintres, avec la broſſe & le pinceau, ont ſans doute cru poſſéder à peu-près tous les moyens qui conviennent mieux & au but qu'ils ont en peignant, & à l'action de peindre. Du moins n'ont-ils rien inventé de plus depuis quelques ſiécles.

En effet la broſſe & le pinceau étant ajuſtés au bout d'un morceau de bois léger, arrondi & proportionné dans ſa longueur à l'uſage qu'on en doit faire, ne chargent pas la main, ne gênent pas ſon action & ſe prêtent à celle du bras, de la main & des doigts qui en accélerent, en rallentiſſent & en modifient enfin le mouvement d'après le but de l'Artiſte.

La broſſe eſt ordinairement employée par les Artiſtes qui peignent d'une maniere qu'on appelle *large*; maniere qui convient & aux grandes ſurfaces & aux grandes compoſitions.

Le pinceau eſt plus en uſage pour les petits tableaux & pour les ouvrages dans leſquels on s'étudie à rendre par un imitation exacte, fine & quelquefois minutieuſe, les petits détails.

Je vais paſſer au mot *peinture*, & après quelques explications générales relatives à ce mot, je parlerai des différentes peintures, ce qui exige des détails aſſez longs. Ils ſe trouvent déjà dans pluſieurs ouvrages; mais il n'en eſt pas moins indiſpenſable de les offrir ici, en les abrégeant autant qu'il me ſera poſſible & en y joignant, pour les rendre plus utiles & moins faſtidieux, quelques obſervations ſur les avantages particuliers à chacune, les inconvéniens qui leur ſont propres, les objets auxquels chacune d'elles peut être plus convenablement employée, & enfin les perfectionnemens dont elles ſeroient ſuſceptibles.

Le mot *peinture* peut-être enviſagé ainſi que le mot *peindre*, ſous des points de vue différens.

On dit, *la peinture eſt une merveilleuſe invention qui donne pour ainſi dire, la vie à la matiere, qui trompe la vue en faiſant croire de relief des repréſentations qui, faites ſur une ſurface plate, n'ont effectivement aucune ſaillie; enfin qui charme les yeux, intéreſſe l'eſprit & affecte le cœur par les impreſſions les plus douces & les plus fortes qu'elle y fait paſſer.*

On ſent que la *peinture* dans cette acception, eſt priſe pour l'art dans toute ſon étendue. Mais on dit encore : *cette peinture eſt d'un effet admirable; cette peinture ou ces peintures décorent d'une maniere riche, agréable, intéreſſante le palais, le temple, la galerie dans leſquels on les a employées.*

Alors le mot *peinture* & *peintures* ſignifie les ouvrages peints. Il eſt générique, parce qu'il embraſſe les coupoles, plafonds & tous les ouvrages peints, ſoit qu'on les déſigne par le nom de tableaux ou non.

On dit auſſi : *cette peinture n'eſt pas durable, elle noircit, celle ci ne reſiſte point à l'humidité, celle-ci convient dans les endroits expoſés à l'air.* On entend alors par-là le matériel de la *peinture* & en même tems auſſi, les différens procedés de *peindre* & ceux qui ſervent à apprêter les couleurs; on entend même par-là leur choix, leur nature, &c, ce qui conduit aux détails ſur leſquels je dois m'étendre. On dit donc :

La peinture à freſque,
en détrempe,
à gouache,
en miniature
au paſtel,
à la cire,
en moſaïque,
en pierres de rapport ou marquéterie,
en tapiſſerie, qui eſt une ſorte de moſaïque,
ſur le verre,
en émail & ſur la porcelaine,
par planches imprimées,
en enluminant

(*Article de M*, WATELET, qui ne l'a pas terminé. Quelques uns des détails dans leſquels il promettoit d'entrer ſe trouvent dans ce dictionnaire, & les autres ſe ont placés dans le dictionnaire de la pratique des beaux-arts qui en ſera la ſuite.)

PEINTRE. (ſubſt. maſc.) Celui qui par le moyen des couleurs imite les apparences de la nature viſible. Cette imitation, conſidérée ſous différens points de vue, eſt un métier, ou un art ſimplement agréable, ou un art utile.

L'homme qui ne fait que peindre, & même bien peindre, eſt un homme qui poſſede bien un métier fort difficile, & dont le mérite ne peut être apprécié que par les gens du même métier.

L'Artiſte qui invente, compoſe & colore des conceptions purement agréables, qui flatte les yeux des ſpectateurs, mais qui ne parle

Digitized by Google

qu'à leurs yeux, eſt un artiſte agréable, & mérite le premier rang entre les décorateurs.

L'artiſte qui ſe diſtingue par des conceptions nobles, grandes, profondes; qui, par le moyen d'un deſſin pur & d'une couleur plus capable d'arrêter les regards que de les éblouir, de les fixer que de les ſéduire, fait entrer dans l'ame des ſpectateurs les ſentimens dont il eſt pénétré, les échauffe de ſon génie, leur inſpire des penſées qui les occupent encore lors même qu'ils ne voyent plus ſon ouvrage: cet Artiſte eſt un poëte, & mérite de partager le trône d'Homère.

C'eſt en ſe formant cette grande idée de ſon art que le peintre deviendra grand lui-même. Mais s'il n'y voit que des moyens de plaire, ou du moins d'étonner par le preſtige de la couleur, par ce qu'on appelle la grande machine de la compoſition, il n'aura que la gloire ſecondaire d'être un coloriſte, un machiniſte, de flatter les yeux par des variétés & des oppoſitions de teintes, & par des agencemens induſtrieux d'une grande multipliciné d'objets; c'eſt à cette place que des écoles preſqu'entieres doivent être condamnées.

Il en eſt de la peinture comme de la poëſie. L'homme qui fait des vers, & qui n'y renferme que des idées communes, exerce le métier de ſoumettre des ſyllabes à une certaine meſure. Le poëte qui renferme, dans des vers bien faits, des idées purement agréables, n'exerce qu'un art d'agrément. Celui qui rend plus ſublimes encore, par la magie des vers, des idées, des images déjà ſublimes par elles-mêmes, eſt un grand poëte, un grand peintre; il mérite la couronne que les Nations ont décernée à Homère, à Virgile, à Raphaël, au ſtatuaire Auteur de l'Apollon antique: car pourquoi ne mettrions-nous pas au même rang les poëtes qui ſe ſont exprimés par des paroles, par des couleurs, par des formes empreintes dans le marbre ou moulées ſur l'airain? C'eſt le même génie parlant des langues différentes.

Comme les grands poëtes, les grands peintres, les grands ſtatuaires ſont d'illuſtres Artiſtes, il n'eſt que trop commun de voir des hommes ordinaires, parce qu'ils font des vers, des ſtatues, des tableaux, ſe croire de la même profeſſion que ces hommes diſtingués, prendre leur meſquine vanité pour la noble fierté de l'art, ſe former une haute idée de leur état, parce qu'ils veulent inſpirer une haute idée d'eux mêmes, & prétendre qu'on doit leur accorder une grande conſidération, parce que le hazard capricieux a mis dans leurs mains une plume, un pinceau, un ébauchoir, plutôt qu'un rabot ou une truelle: Ils ſe décorent avec orgueil du titre d'artiſtes ou de poëtes, ſans examiner s'ils ne ſont pas ſeulement des ouvriers dont le métier, très-peu reſpectable, eſt de compaſſer des ſyllabes, de couvrir une toile de couleurs, de pétrir de la terre ou de tailler du marbre.

Le peintre, le ſtatuaire, vraiment artiſtes, méritent tous les hommages que l'on doit au génie: ils ſont du nombre de ces hommes que les ſiècles avares accordent rarement à la terre. Sont-ils ſublimes? ils élevent l'eſpèce humaine Sont-ils ſeulement agreables? ils lui procurent de douces ſenſations néceſſaires à ſon bonheur; car le plaiſir eſt pour nous un beſoin. Mais le peintre vulgaire, le ſtatuaire médiocre, loin d'uſurper la dignité d'artiſte, & de s'enorgueillir de ſon uſurpation, devroit ſe ſentir humilié de n'exercer qu'un métier inutile. Quand on n'a pas les grands talens qui honorent l'humanité, il faut du moins la ſervir; & quelle utilité peuvent rirer les hommes, pour leurs beſoins ou pour leurs plaiſirs, de mauvais tableaux ou de méchantes ſtatues? (*Article de M. L'EVEQUE.*)

PEINTRES. Un art n'eſt qu'un être métaphyſique, lorſqu'on le conſidére indépendamment des ouvrages de ceux qui l'on exercé. C'eſt dans ces ouvrages qu'il exiſte, c'eſt dans ces ouvrages que l'on peut en prendre connoiſſance, c'eſt l'hiſtoire de leurs auteurs qui forme l'hiſtoire de l'art.

Histoire de la peinture chez les anciens.

Le deſir d'imiter eſt un des goûts naturels à l'homme; la variété des formes & des couleurs eſt une des cauſes de ſes plaiſirs. Ainſi l'homme a dû partout chercher à imiter ce qu'il voyoit; partout il a dû ſe plaire à tracer des formes variées, à réunir des variétés de couleurs. On a cherché quel peuple a inventé la peinture: cette invention, priſe dans ſon état le plus groſſier, a été faite partout.

Les peuples ſauvages, qui cachent même à peine leur nudité, n'ont pas de galeries de tableaux, n'ont pas de riches étoffes qui ſont des tableaux elles-mêmes: cependant ils ont une ſorte de peinture, ils la portent toujours avec eux, ils ſe l'impriment douloureuſement dans les chairs & ſavent la rendre ineffaçable. Les mères procurent de bonne heure à leurs enfans cette difformité qu'elles regardent comme une beauté; elles leur piquent la peau avec des os aigus ou des arrêtes de poiſſons, & frottent ces plaies récentes de ſubſtances colorées. Ainſi les ſauvages ſont parvenus à s'identifier ce qui leur tient lieu d'étoffes richement peintes & de cabinets de tableaux. Ils ne riſquent de les perdre ou de les voir altérer que par les bleſſures qu'ils recevront dans les combats.

Cette ſorte de peinture eſt inſpirée par le luxe; une autre l'eſt par le beſoin; mais elle ſemble n'avoir été inventée que la ſeconde;

car il eſt aſſez naturel à l'homme de faire marcher le ſuperflu avant le néceſſaire. Cette ſeconde ſorte de peinture eſt celle qui conſerve le ſouvenir des événemens : elle a précédé l'écriture. On a commencé par tracer la choſe même dont on vouloit conſerver la mémoire longremps avant que d'imaginer l'art de l'indiquer par des caractères de convention. Les hiéroglyphes ont précédé l'écriture, & peut-être l'écriture alphabétique n'eſt-elle née que des abréviations de l'écriture hiéroglyphique.

La peinture n'a d'abord conſiſté que dans un ſimple trait ; on a commencé à indiquer le contour des objets, longtemps avant que d'en exprimer le relief & la couleur. L'art conſiſtoit alors tout entier dans la partie que nous appellons deſſin, & tant que cette partie a été connue ſeule, elle eſt reſtée dans le plus grand état de foibleſſe : ſes chefs-d'œuvre reſſembloient à ces deſſins que font les enfans dans leurs jeux. On demandera comment n'étant occupé que d'une ſeule partie, on ne l'a pas portée à la perfection ? Comment des hommes qui n'avoient à faire qu'un trait n'étoient pas parvenus à le faire au moins auſſi bien que Raphaël, qui étoit diſtrait par la néceſſité de s'appliquer en même temps au clair-obſcur & à la couleur ? Une expérience conſtante fournit la réponſe ; c'eſt que l'homme ne fait bien le moins, que quand il ſait faire le plus.

Après avoir fait long-temps ces ſimples traits, on s'eſt aviſé d'employer des matières colorantes pour imiter les couleurs des objets qu'on repréſentoit : on a imité une draperie jaune, en rempliſſant le trait d'une touche de couleur jaune, & une draperie bleue en rempliſſant le trait d'une couche de couleur bleue. La peinture n'étoit que ce que nous appellons de l'enluminure, & c'eſt en cet état qu'elle eſt reſtée chez bien des peuples à qui l'on ne peut même refuſer le titre de peuples induſtrieux, tels que les Egyptiens, les Indiens, les Chinois.

D'autres peuples plus obſervateurs ont reconnu que, dans la nature, les objets avoient du relief, & qu'ils le devoient au jeu de la lumière ; ils ont inventé la partie de l'art qu'on nomme le clair-obſcur. Les Grecs, obſervateurs plus fins, plus délicats, plus ſenſibles que les autres nations, ont inventé cette partie avant de trouver celle du coloris, & ils ont fait des peintures monochromes ou des camayeux avant de faire des tableaux coloriés, au lieu que d'autres peuples ont fait des tableaux coloriés ou enluminés, ſans être jamais parvenus au point de pouvoir faire un camayeu. Il étoit naturel que la plupart des nations s'en tinſſent à l'enluminure, car elle a plus de charmes que le camayeu pour les gens qui ne connoiſſent point l'art, & les connoiſſeurs de l'art ne ſe forment qu'en proportion de ce que l'art eſt plus ou moins perfectionné. Tant qu'une nation n'a pas de bons artiſtes & de bons connoiſſeurs, elle eſt réduite, pour l'art, au point de ce que nous appellons le petit peuple. Or, nous voyons que le petit peuple eſt plus flatté de voir des couleurs appliquées à couches plates, & d'autant plus brillantes qu'elles ſont moins rompues, moins mélangées, que de voir la griſaille ou le camayeu fait par le plus ſavant artiſte.

Mais il n'en eſt pas moins vrai que la peinture monochrome, la griſaille, le camayeu, exigent bien plus de talens & d'obſervations de la part de l'artiſte, que la ſimple enluminure. L'enluminure ne conſiſte qu'à coucher une couleur bleue partout où l'on voit du bleue, une couleur rouge partout où l'on voit du rouge : la peinture monochrome exige une obſervation très fine & très difficile de la dégradation qui donne le relief aux objets, & qui eſt cauſée par le jeu de la lumière & de l'ombre.

Quoique nous ayons regardé comme naturel à l'homme le goût de la ſorte d'imitation que nous nommons peinture ; quoique l'on trouve quelque commencement de l'art de peindre chez preſque tous les peuples ; il s'en faut bien que le plus grand nombre aient pratiqué l'art d'imiter la nature à l'aide du pinceau avec des couleurs délayées. Pluſieurs n'ont jamais employé que la ſorte de peinture que M. Watelet appelle en *couleurs ſeches*, dans ſon article *Origine de la peinture*.

On peut peindre en couleurs ſeches en rapprochant des morceaux de bois de différentes couleurs ; c'eſt ce que nous appellons marqueterie : en rapprochant des pierres diverſement colorées ; c'eſt ce que nous appellons moſaïque : en ſe ſervant de l'éguille pour attacher ſur un fond des ſubſtances fibreuſes, telles que le coton, la laine, la ſoie ; c'eſt ce que nous nommons broderie : en employant & diſtribuant ces mêmes ſubſtances à l'aide de la navette, c'eſt ce que nous appellons travailler en étoffes. Bien des peuples n'ont employé que quelques-unes de ces manières de peindre, & l'on peut ſoupçonner qu'en général elles ont précédé la peinture au pinceau.

Peinture chez les Egyptiens.

Platon qui vivoit quatre cent ans avant l'ère vulgaire, aſſuroit que la peinture étoit exercée en Egypte depuis dix-mille ans, qu'il reſtoit encore des ouvrages de cette haute antiquité, & qu'ils n'étoient, à aucuns égards, différens de ceux que les Egyptiens faiſoient encore de ſon temps. Sans regarder l'époque de dix-

mille ans, fixée par Platon, comme une époque préciſe, nous pouvons la regarder du moins comme une époque indéterminée qui remonte à une antiquité inexprimable. Le témoignage du diſciple de Socrate nous prouve donc que l'art de peindre étoit fort ancien en Egypte, que les ouvrages de cet art étoient d'une très longue durée, mais que, pendant le cours d'un nombre inexprimable de ſiécles, les Egyptiens n'y avoient fait aucun progrès.

Nous parlerons avec plus de détail de l'art des Egyptiens dans l'hiſtoire de la ſculpture: il ſuffira de ſavoir ici que leurs figures peintes ou ſculptées étoient toujours dans une poſition très roide, les jambes rapprochées, les bras ordinairement collés ſur les flancs. Il ſembloit qu'ils euſſent pris pour modèles leurs momies emmaillotées.

Comme ils ne diſſéquoient point de cadavres, ils ne pouvoient connoître ni les véritables formes des os, ni celles des muſcles, ni leurs fonctions. Auſſi ne repréſentoient-ils pas les muſcles ſur leurs ouvrages, pas même ceux qu'ils auroient pû connoître à-peu-près en obſervant d'un œil ſtudieux la nature vivante. On a prétendu qu'ils connoiſſoient l'anatomie; mais ce n'eſt qu'un abus de mots. L'anatomie conſiſtoit uniquement chez eux dans l'art de vuider les cadavres pour les préparer à recevoir l'embaumement. Cet art groſſier ne les conduiſoit pas à mieux connoître la forme & les fonctions des os & des muſcles, que les valets de cuiſine ne connoiſſent chez nous l'anatomie du gibier & de la volaille, quoiqu'ils s'occupent journellement à vuider des pièces de volaille & de gibier. Les Egyptiens pouvoient connoître la forme des entrailles; & c'eſt préciſément une partie de l'anatomie étrangère aux beaux-arts.

Les Egyptiens n'étoient beaux ni de taille ni de figure; mais ils avoient du moins la conformation néceſſaire à l'homme, & leurs artiſtes ne ſavoient pas rendre cette confirmation, puiſqu'ils n'exprimoient pas les parties ſenſibles des muſcles & des os, puiſqu'ils négligeoient dans l'homme ſa charpente & ſes reſſorts.

Ils étoient même fort incorrects dans l'enſemble de la tête; car ils plaçoient les oreilles beaucoup plus haut que le nez. D'ailleurs ils donnoient à la face la forme d'un cercle plutôt que celle d'un ovale, ils faiſoient le menton trop court & trop arrondi, ils arrondiſſoient auſſi les joues avec excès, ils relevoient de même avec excès l'angle extérieur de l'œil & faiſoient ſuivre à la bouche le même mouvement. Pluſieurs de ces défauts pouvoient avoir leur principe dans la conformation naturelle des Egyptiens; mais la manière dont ils plaçoient les oreilles ne pouvoit être fondée que ſur leur caprice ou leur ignorance.

On a beaucoup célébré leur ſcience dans les proportions: mais quand nous accorderions qu'ils obſervoient bien la longueur des différentes parties du corps, ils auroient encore été des artiſtes très défectueux, puiſqu'ils n'en obſervoient pas la largeur, puiſqu'ils ne pouvoient pas même l'obſerver dans l'ignorance où ils étoient de la forme des muſcles. Que l'on prenne exactement la longueur de toutes les parties du célébre Apollon du Belvedere, & qu'on faſſe d'après ces meſures une ſtatue à laquelle on donnera, pour la largeur des parties, des meſures toutes différentes de celle de l'Apollon; on pourra faire une figure très mal proportionnée.

C'étoit d'ouvrages religieux que s'occupoient principalement les artiſtes Egyptiens, & ces ouvrages avoient une poſture conſacrée: ils avoient auſſi des formes convenues, dont on ne pouvoit s'écarter, & ces formes étoient monſtrueuſes: c'étoient des corps d'animaux ſous des têtes d'hommes; c'étoient, ſur des corps humains, des têtes d'animaux: & ces animaux étoient ſouvent eux-mêmes bizarres, imaginaires, & n'avoient point de types dans la nature.

Dire que les Prêtres ne permettoient pas de s'écarter des attitudes convenues pour les ſimulacres religieux, c'eſt dire qu'ils ne permettoient pas de perfectionner l'art en étudiant les mouvemens de la nature.

Suppoſons que depuis la renaiſſance des arts, on n'eût repréſenté en Europe que Jeſus-Chriſt, la Vierge, les Apôtres, & un petit nombre d'autres Saints perſonnages, & que chacun de ces perſonnages eût eu ſon attitude conſacrée dont on n'eût pu s'écarter jamais. Dans le temps où l'art étoit encore gothique, toutes ces attitudes auroient été trouvées, & l'on n'auroit fait que les répéter juſqu'aujourd'hui; l'art au lieu de faire des progrès, auroit dégénéré, parce qu'il n'auroit conſiſté qu'en des eſpéces de copies qu'on auroit faites avec négligence. Bientôt chaque peintre auroit ſu tous ſes Saints par cœur, comme Vateau, qui avoit été longtemps occupé chez un marchand du pont Notre-Dame à peindre toujours le même Saint Nicolas, diſoit qu'il ſavoit ſon Saint Nicolas par cœur. Il faut, pour que l'art faſſe des progrès, qu'il ſoit permis, & même néceſſaire aux artiſtes, de repréſenter toutes ſortes de perſonnages, d'actions, de proportions, de caractères, d'expreſſions de mouvemens.

Les monumens les plus connus de la peinture des Egyptiens, dit Winckelmann, ſont les bandelettes des momies. Ces ouvrages ont reſiſté aux injures des ſiécles & ſont encore ſoumis à l'examen des curieux. Le blanc, com-

Digitized by Google

goſé de céruſe, fait l'enduit de la toile; c'eſt ce que nous appellons l'*impreſſion*. Les contours des figures ſont tracés avec du noir, comme dans ceux de nus deſſins au lavis dont on fait le trait à la plume. Les couleurs proprement dites ne ſont qu'au nombre de quatre; le bleu, le rouge, le jaune & le verd; elles ſont employées entières, ſans être ni méiangées ni fondues. C'eſt le rouge & le bleu qui dominent le plus, & ces couleurs ſont aſſez groſſièrement broyées. Le blanc de l'impreſſion eſt épargné aux endroits que le peintre a jugé à propos de laiſſer clairs, comme les modernes épargnent l'ivoire pour former les lumières dans la miniature, ou comme ils laiſſent travailler le blanc du papier dans ies deſſins. Cette deſcription ſuffit, pour qu'il ſoit permis de prononcer que l'art des peintres Egyptiens, au moins dans ce genre, ſe bornoit à l'enluminure; car toutes les perſonnes qui ont quelque connoiſſance des arts conviendront que, ſans teintes, ſans mélange de couleurs, il ne peut exiſter de peinture véritable. Mais en général les Orientaux aiment trop l'éclat des couleurs vierges pour ſe permettre de les méianger: ils croiroient gâter leurs ouvrages, s'iis oioient rompre la variété des couleurs naturelles. Tant qu'ils conſerveront ce goût, qui eſt celui de l'ignorance, ils n'auront point de véritable peinture, puiſqu'ils ne connoîtront ni la vérité ni l'harmonie.

La haute Egypte poſſède des peintures colloſſaiea qui n'ont été jugées que par ies voyageurs; & les voyageurs ſont ordinairement de bien foibles juges des arts. Winckelmann avoit raiſon de ſouhaiter que des artiſtes, ou du moins dea hommes qui connuſſent bien les arts, euſſent pu examinêr ces morceaux, & en indiquer la manœuvre, le ſtyle, le caractère. Des murailles de quatre-vingt pieds de haut ſont décorées de figures colloſſales; des colonnes de trente-deux pieds de circonférence en ſont couvertes. Suivant la relation de Norden, les couieurs de ces peintures ſont entières, comme celles des momies: ce ne ſont donc encore que des eniuminures colloſſales: car la proportion ne change rien à l'eſſence des choſes. Les couieurs ſont appliquées ſur un fond préparé & couvert d'un enduit, ce qui indique le procédé de la freſque. Elles ont, ainſi que les dorures, conſervé leur fraîcheur pendant pluſieurs milliers d'années, & le temps n'a pu les détacher des murs où elles ſont appliquées. Winckelmann ajoute que tous les efforts de l'induſtrie humaine ont contre elles la même impuiſſance que le temps; ce qui doit être regardé comme une exagération de cet antiquaire trop ſouvent enthouſiaſte. La peinture peut avoir la ſolidité du mur ſur lequel elle eſt appliquée; c'eſt un des caractères de la freſque; mais il n'eſt point de muraille dont la force & l'induſtrie humaine, aidées par des inſtrumens d'acier, ne puiſſent dégrader la ſurface.

Il paroit que la grande occupation des peintres d'Egypte étoit de colorer de la vaiſſelle de terre, de peindre des perſonnages ſur dos couppes de verre, d'orner des barques, & de charger de figures les bandelettes & les caiſſes des momies. Ils peignoienr auſſi des toiles. Toutes ces branches d'induſtrie ſuppoſent des ouvriers peintres, & non des peintres artiſtes. La fonction de décorer les temples, &c. de figures relatives à la religion, & qui étoient toujours les mêmes pour l'attitude & pour la forme, ne ſuppoſe encore que des ouvriers. On ne dira pas que les arts ſoient aujourd'hui cultivés dans la Grece, quoique des ouvriers y peignent des images de dévotion qui ſont toujours les mêmes. Les ouvriers qui peignent en Ruſſie des Chriſts tenant un globe d'une main & donnant la bénédiction de l'autre, ne ſont pas aſſociés à l'académie impériale des beaux-arts.

Pline nous apprend que les Egyptiens peignoient les métaux précieux: c'eſt à dire qu'ils ſavoient les vernir ou les émailler. Il eſt douteux que ce fût un art: ce n'étoit prnbablement qu'un métier, qui conſiſtoit à couvrir l'or & l'argent d'une ſeule couleur ou même de pluſieurs couchées à plat.

Il eſt vraiſemblable que les Egyptiens garderent conſtamment leur ancien ſtyle, juſqu'à ce qu'ils fuſſent paſſés ſous la domination des Ptolemées.

Peintvar chez les Perſes.

Les Perſes étoient ſi loin d'exceller dans les arts, qu'ils empruntérent l'induſtrie des artiſtes Egyptiens lorſqu'ils eurent fait la conquête de l'Egypte. On connoit des médailles frappées en Perſe ſous les Rois ſucceſſeurs de Cyrus: eiles ne peuvent même être comparées à nos ouvrages gothiques médiocres. Elles reſſemblent aux deſſins que font les enfans qui n'ont point appris à deſſiner.

Les tapis de perſe étoient célébres dans la Grece, même du temps d'Alexandre, & ces tspis étoient ornés de perſonnages: mais cela ne ſignifie pas que ces perſonnages fuſſent bien repreſentés. On connoit les caprices du luxe: on voit, dans les pays où les arts ſont maintenant cultivés & même floriſſans, des riches acheter cherement des magots de la Chine, tandis qu'ils mépriſeroient un modèle d'un habile ſculpteur, dont ils ſont trop loin de ſentir ies beautés. C'étoit le mélange induſtrieux de la ſoie, & non la vérité des repréſentations de

la nature, que les Grecs admiroient dans les tapis de Perſe.

Les Perſes, ainſi que les Arabes, ont connu la moſaïque. Cette induſtrie eſt eſtimable quand elle reproduit d'une manière indeſtructible les ouvrages des grands maîtres : mais ſi les Perſes n'avoient pas de bons tableaux à traduire en moſaïque, qu'importe qu'ils aient eu l'adreſſe de ranger d'une manière ſolide, des cailloux les uns à côté des autres ?

On ne connoît le nom que d'un ſeul peintre Perſan : mais on l'a retenu, non parce qu'il étoit peintre, mais parce qu'il adapta au chriſtianiſme l'ancienne doctrine des deux principes. D'ailleurs, tout ce qu'on dit de Manès eſt fort incertain : il eſt même douteux qu'il ait été Perſan : on dit qu'il ſe nommoit d'abord Curbicos, ce qui eſt un nom grec. Eſt-on plus certain qu'il étoit peintre ? On loue le peintre Giotto en Italie, parce qu'il fit un cercle ſans compas : on loue, dit-on, le peintre Manès en Aſie, parce qu'il tiroit des lignes droites ſans régle. Cela prouve tout au plus que Manès avoit de la fermeté dans la main, & l'adreſſe du Giotto ne prouveroit rien de plus, ſi l'on ne ſavoit d'ailleurs qu'il fut le meilleur peintre de ſon temps.

Les Perſans modernes n'ont fait aucuns progrès dans les arts. L'Empereur Schah-Abbas eut le caprice de vouloir apprendre à deſſiner : il fut obligé d'avoir recours à un peintre hollandois qui ſe trouvoit alors dans ſes états.

Peinture dans l'Inde & au Thibet.

Les Perſans modernes peignent des toiles ; les Indiens ſont leurs rivaux dans ce genre d'induſtrie : mais ces peintures ſont purement capricieuſes. Elles repréſentent des plantes, des fleurs qui n'ont aucune exiſtence ; elles ne ſont eſtimées que par l'éclat & la ſolidité des couleurs.

D'ailleurs l'art des Indiens ſe réduit à préſent, comme dans la plus haute antiquité, à repréſenter des figures monſtrueuſes, relatives à leur religion ; des animaux qu'on ne trouve point dans la nature ; des idoles à pluſieurs bras, à pluſieurs têtes, qui n'ont ni vérité dans les formes, ni juſteſſe dans les proportions. On peut en voir quelques exemples dans l'ouvrage de M. Holwell.

J'ai vu des peintures originales du Thibet. Elles montrent beaucoup de patience, & ſont remarquables par la fineſſe du trait : mais je parle ici d'une fineſſe ou plutôt d'une ſubtilité phyſique, & non de celle qui eſt une qualité eſtimable de l'art. Les peintres Thibétains auroient pû le diſputer à Apelles & à Protogenes pour l'extrême ténuité du pinceau ; mais ce n'eſt que dans cette partie qu'ils pourroient entrer en concurrence avec d'habiles artiſtes. On peut conſulter l'*alphabetum Thibetanum* : on y trouvera la gravure de quelques ouvrages du Thibet.

On connoît auſſi des idoles thibetaines en relief, ce ſont les productions d'un peuple qui en eſt encore à l'enfance de l'art, & comme ce peuple eſt laid, il n'exprimera jamais l'idée de la beauté, qui ſeule peut conduire l'art à ſa perfection. La même cauſe condamne pour toujours les Chinois, les Calmoucks & la nombreuſe famille des Mongols à la médiocrité ; ſi pourtant on peut eſpérer qu'ils faſſent jamais aſſez de progrès pour y parvenir.

Peinture à la Chine.

Un peintre Italien nommé Giovani Ghirardini a été à la Chine : c'étoit un artiſte fort obſcur ; mais ſon jugement ſur les objets d'un art qu'il exerçoit, & dont il devoit avoir au moins quelque connoiſſance, eſt bien préférable à celui des voyageurs qui n'en avoient aucune. Il a prononcé que les Chinois n'avoient pas la moindre idée des beaux-arts, & ſon jugement eſt fortifié par tout ce que nous connoiſſons de ce peuple.

Les Chinois ſemblent ne pas même ſoupçonner la perſpective. Ils font des payſages, & n'ont aucune idée des plans, aucune du feuiller des arbres, aucune du parti que l'on peut tirer des fabriques, aucune de la fuite des lointains, aucune des formes variées que prennent les nuages, aucune de la dégradation des objets en proportion de leur diſtance : c'eſt-à-dire qu'ils font des payſages, qu'ils ne font guere que des payſages, & qu'ils n'en ont aucune idée.

Chez eux la nature humaine n'eſt point belle : loin de chercher à l'embellir, loin de chercher même à la rendre telle qu'elle eſt, ils s'étudient à la rendre encore plus difforme. Ils ont une ſorte de vénération pour les gros ventres : ils croyent ne pouvoir donner de trop gros ventres aux repréſentations de leurs dieux ; une figure courte & ventrue eſt pour eux une figure du ſtyle héroïque, un gros-ventre eſt le caractère extérieur par lequel ils déſignent leurs grands hommes. Les figures de femmes au contraire minces, allongées, reſſemblent à des ombres plutôt qu'à des êtres vivans.

Pour que les arts fleuriſſent, il faut qu'ils ſoient conſidérés & recompenſés. Les peintres ſont les ouvriers les plus mal payés de l'Empire.

Les ignorans admirent l'éclat & la propreté de leur couleur : mais il faut bien qu'une enluminure faite avec des couleurs ſans mélange ait du brillant & de la propreté. La difficulté de l'art eſt de mélanger & de fondre les cou-

Digitized by Google

leurs ſans les tourmenter & les ſalir : mais les Chinois ne peuvent ſuccomber aux difficultés de l'art, puiſqu'ils ne connoiſſent pas même l'art.

Il faut bien avouer que leurs couleurs naturelles ſont plus brillantes que les nôtres : ſi c'eſt un mérite, c'eſt celui de leur climat & non de leur talent.

Un frère Jéſuite qui, dans ſon enfance, avoit été broyeur de couleurs, fût élevé au rang de premier peintre de la cour : les Chinois admirerent la ſupériorité de ſon talent ; jamais Raphaël ne jouit de tant de gloire. L'éclat que ſes ſuccès donnerent à ſa place la fit envier par les pères, qui depuis s'en ſont toujours conſervé la poſſeſſion. On ſait que les batailles envoyées de la Chine pour être gravées à Paris étoient l'ouvrage des pères Jéſuites : il s'en faloit beaucoup qu'aucun Chinois fût capable de faire ces mauvais deſſins, qui ont été corrigés par un artiſte célebre, M. Cochin, avant que d'être diſtribués aux graveurs. Je me ſouviens que nous admirions, en examinant ces chefs-d'œuvre, qu'aucun cheval ne touchât la terre, qu'aucune figure ne portât d'ombre.

En général, les Chinois, comme tous les Orientaux, ne connoiſſent qu'un petit nombre de traits qu'ils répetent toujours. Ils multiplient tant qu'on veut les figures, mais toutes ſe reſſemblent.

Dans les ouvrages de poterie, qu'on peut regarder comme des dépendances de la ſculpture, on ne remarque aucune ſcience des formes, aucun ſentiment des muſcles les plus ſenſibles, aucune idée de proportion. Enfin ils ne ſont pas aux premiers élémens de l'étude de la nature ; loin de l'avoir obſervée, à peine ſemblent-ils l'avoir regardée. On peut croire que perſonne ne ſe doute, dans tout l'Orient, que l'anatomie puiſſe avoir quelques rapports avec les arts qui appartiennent au deſſin. Quelques têtes, faites par un Chinois, ont une ſorte de vérité, mais d'un choix bas & vicieux. L'ampleur des draperies cache toutes les parties ; mais on ſent qu'on n'a pas même penſé qu'elles exiſtoient ſous les draperies : on ne voit que les extrémités, & elles ſont mal faites. Il faut cependant avouer que ſi la ſculpture eſt très mauvaiſe à la Chine, elle a du moins quelque ſupériorité ſur la peinture.

Peinture chez les Etruſques.

Les Orientaux ſemblent deſtinés par la nature à ébaucher tous les genres d'induſtrie, à n'en perfectionner aucun. S'ils ſont entrés dans la carrière des arts avant tous les peuples de l'Europe, ils ſe ſont arrêtés dès les premiers pas.

Ce ſont les anciens habitans de la Thuſcie ou Etrurie, qu'on nomme aujourd'hui la Toſcane, qui les premiers ont fondé les arts ſur l'étude de la nature, qui les premiers ont joint l'idéal à cette étude. Nous parlerons avec plus d'etendue des differens périodes de l'art chez ce peuple, lorſque nous traiterons l'hiſtoire de la ſculpture. Nous nous contenterons d'obſerver ici que, dans les monumens étruſques qui ont été reſpectés par le temps, on reconnoît un premier ſtyle qui eſt celui de l'enfance de l'art, & un ſecond ſtyle dans lequel on obſerve le même caractère qui, chez les modernes, diſtingue les artiſtes florentins ; plus de grandeur que de grace, plus de fierté que de préciſion & de beauté, de l'exagération dans le caractère du deſſin & dans les mouvemens. C'étoit dans cette exagération qu'ils plaçoient l'idéal.

Pline dit que la peinture étoit déja portée à la perfection dans l'Italie avant la fondation de Rome : peut-être ne veut-il parler que d'une perfection relative à l'état d'enfance où l'art ſe trouvoit encore dans la Grece : mais enfin il ſemble que, de ſon temps, les peintures de Cœré, ville de l'Etrurie, ſoutenoient encore les regards des connoiſſeurs.

C'étoit vraiſemblablement de l'Etrurie que le Latium mandoit les artiſtes qui decoroient ſes villes : tel dut être celui qui peignit à freſque à Lanuvium une Hélene & une Atalante dont on admiroit la beauté. Le temple étoit en ruines du temps de Veſpaſien, & cependant ces peintures n'etoient pas encore endommagées. C'étoit peut-être auſſi de l'Etrurie qu'etoit ſorti ce Ludius Helotas, qui, avant la fondation de Rome, peignit à Ardée la coupole du temple de Junon, & dont l'ouvrage conſervoit encore ſa fraîcheur dans le premier ſiécle de notre ère. Pline dit, il eſt vrai, que cet artiſte étoit originaire de l'Etolie ; mais ſes peres pouvoient s'être établis dans l'Etrurie avant ſa naiſſance. On ne peut guères ſoupçonner qu'il eût appris ſon art dans la Grèce, puiſqu'alors cet art paroît y avoir été loin encore de l'époque où il devint floriſſant. Je n'écris tout cela qu'avec un eſprit d'incertitude, parce que le récit de Pline, qui peut ſeul me conduire, eſt fort embarraſſé.

Les ſeules peintures qui nous reſtent des Etruſques ont été trouvées dans les tombeaux de l'ancienne Tarquinie. On y voit de longues friſes peintes, & des pilaſtres ornés de grandes figures qui occupent depuis la baſe juſqu'à la corniche. Ces peintures ſont exécutées ſur un exduit épais de mortier ; pluſieurs ſont d'une bonne conſervation ; d'autres ont été preſqu'entiérement dévorées par l'air qui a penétré dans ces ſouterrains. Winkelmann

Digitized by Google

donne une deſcription ſuccinte de ces ouvrages; mais il garde le ſilence ſur l'art qui y regne, & c'eſt ce qui nous auroit le plus intéreſſés.

Peintvae chez les Campaniens.

Des colonies grecques établies à Naples, à Nole, à Dicéarchie, nommée enſuite Puſzeoll, ont vraiſemblablement, dit Winkelmann, cultivé de bonne heure les arts d'imitation & les ont enſeignés aux campaniens établia au centre du pays. Mais ce ſavant regarde comme des ouvrages purement campaniens les médailles des villes ſituées au centre de la Campanie, Capoue Téanum, ou Tiano, où les colonies grecques ne pénétrèrent jamais. Ces médailles portent des inſcriptions dans la langue du pays, & des ſavants les ont priſes pour des inſctiptions puoiques. Le coin de ces médailles n'a rien du ſtyle étruſque & porte un caractère qui appartient à la patrie des artiſtes qui les ont faites. La tête d'un jeune Hercule ſur les médailles de deux villes, & la tête de Jupiter ſur celles de Capoue, ſont, au jugement de Winkelmann, deſſinées d'après le plus bel idéal. Il en eſt de même d'une victoire debout ſur un quadrige, dont la forme eſt auſſi belle que ſi elle étoit l'ouvrage des Grecs. Elle ſe trouve ſur des médailles de la derniere ville.

Une reflexion arrête ici. Winkelmann dit bien que les inſcriptions de ces médailles ſont campaniennes, mais il n'en donne aucune preuve. Il avoue même que des ſavans, & entr'autres Bianchini, les ont regardées comme puniques, que Maffei, parlant de ces médailles, déclare qu'il ignore ce que ſignifie la légende, & que, dans la collection des médailles de Pembrock, l'inſcription des médailles de Tiano eſt donnée pour Carthaginoiſe. Juſqu'à ce que la vraie patrie de ces médailles ſoit mieux décidée, on peut donc ſoupçonner qu'elles ſont en effet puniques, & qu'elles ont été apportéea dans la Campanie par les Carthaginois d'Annibal. Elles ſont en petit nombre : ce qui donne une nouvelle force au ſoupçon.

Mais il a été trouvé, ajoute Winkelmann, un grand nombre de vaſes campaniens, couverts de peinture. On les a confondus ſous la dénomioation de vaſes étruſques, parce que Buonarroti & Gori, qui les premiers ont publié ces vaſes, étoient des écrivains Toſcans & cherchoient à relever l'honneur de leur patrie. Le pays même où ces vaſes ont été découvert ; ſuffit pour manifeſter leur erreurs la plupart ont été trouvés dans le royaume de Naples.

Mais ce lieu même ſemble indiquer qu'ils peuvent être des ouvrages grecs. C'eſt auſſi ce que Winkelmann avoue du plus grand nombre. Cependant comme pluſieurs peuvent être des productions de l'art campanien, nous nous ſommes crus autoriſés à en parler ici.

Les peintures dont ces vaſes ſont ornées doivent plutôt être regardées comme des deſſins colorés que comme des peintures proprement dites. Ce ſont, ainſi que les modernes en font encore, des deſſins lavés de pluſieurs couleurs.

Le contour y eſt tendu par des traits, ainſi que les plis des draperies, & tout ce qu'on a coutume d'indiquer à la plume dans les deſſins qu'on ſe propoſe de laver. Le plus ſouvent les figures ſont d'une ſeule couleur, & cette couleur eſt épargnée ſur le fond du vaſe. Le champ eſt revêtu d'un noir briilant.

» Le deſſio de la plupart de ces vaſes eſt » tel, dit Winkelmann, que les figures » pourroient occuper uue place avantageuſe » dans une compoſition de Raphael..... Qui» conque ſait apprécier la franchiſe & l'élé» gance de ces vaſes, & juger de la manière » de traiter les couleurs dans des travaux ex» poſés à l'action du feu, trouvera ici dea » preuves non équivoques de la facilité & de » la correctioo des maîtres dans la manœuvre. » Car la peinture de cos vaſes n'eſt autre » choſe que celle de nos ouvrages de poterie : » ce genre de peinture exige une exécution » facile & un *faire* rapide ; car toute terre » cuite tire ſoudain l'humidité des couleurs & » du pinceau, enſorte que ſi l'artiſte ne trace » pas ſon contour d'un ſeul trait, il le man» que, & il oe reſte dans ſon pinceau que » les parties terreſtres. Par conſéquent, com» me en général il ne ſe trouve point de re» priſes dans les contours, & qu'on n'y re» marque point de lignes ajoutées après coup, » il faut que chaque trait qui forme le con» tour ait eté trace ſans interruption ; ce qui » ſemble preſqu'un prodige par rapport au » caractère de ces figures. Il faut conſidérer » de plus que cette manœuvre n'admet aucun » changement ni aucune correction, & que » le trait qui forme le contour, reſte tel qu'il » a été tracé d'abord. Ces vaſes ſont les pro» diges de l'art dea anciens, comme les moin» dres inſectes ſont les merveilles de la natere. » C'eſt ainſi que les premières eſquiſſes de Ra» phaël, touchées avec tant d'eſprit, & tracées » d'un ſeul trait de plume ou de crayon, ne » dévoilent pas moins, aux yeux du connoiſ» ſeur, la main habile du maître que ſes deſ» ſins achevés ; & c'eſt ainſi que les vaſes an» tiques décèlent plus la facilité & la hardieſſe » des anciens artiſtes, que les autres produc» » tions de l'art. Une collection de ces vaſes eſt » donc un tréſor de deſſins ».

Les éloges de Winckelmann pourroient être ici ſuſpects de quelqu'exageration : mais ce qui

ſeroit capable d'inſpirer de la confiance pour ſon jugement, c'eſt qu'on peut croire qu'il ne l'a porte qu'après avoir conſulté Mengs, ſon ami, qui poſſedoit lui-même un beau vaſe campanien : c'eſt celui qui repréſente d'une maniere burleſque les amours de Jupiter & d'Alcmene. Il eſt vraiſemblable que c'eſt la repréſentation d'une ſcène de quelque comédie grecque qui eſt perdue, & par conſequent, il eſt vraiſemblable auſſi que ce morceau appartient à l'art des Grecs. Le Comte de Caylus avoit déjà fait connoître ce ſujet. C'eſt un ouvrage qu'on doit rapporter au genre de Callot, & s'il mérite les éloges qu'on en a faits, c'eſt en le comprenant dans cette claſſe. Winckelmann auroit dû faire cette obſervation, & il l'éloigne au contraire par ſa comparaiſon avec les eſquiſſes de Raphael.

Peinture chez les Grecs.

Quoique l'hiſtoire de la peinture chez les Grecs ſoit bien mieux connue que celle du même art chez les nations barbares, elle offre cependant, à différentes époques, & ſurtout pour les temps anciens, de très-grandes obſcurités. Pline eſt preſque le ſeul écrivain qui nous en ait conſervé les matériaux ; il ne pouvoit les trouver que chez les Grecs, & il ſe plaint qu'en cette occaſion ils étoient loin de montrer leur exactitude ordinaire. Ils ne plaçoient, dit-il, le premier peintre dont ils parloient que dans la 90e. olympiade, 420 ans avant notre ère, & elle remonte à des temps bien plus reculés.

Il eſt certain que, conſidérée du moins dans l'état de peinture en couleurs ſèches, elle exiſtoit dès le temps du ſiége de Troie, & l'on peut préſumer que, dès lors, la peinture au pinceau n'étoit pas entiérement inconnue.

Quand Homère nous laiſſeroit ignorer qu'il y avoit des figures ſculptées à Troie, & chez Antinoüs, le palladium des Troiens eſt célèbre dans l'antiquité.

Le bouclier d'Achille, les ornemens de pluſieurs armes prouvent que l'on connoiſſoit les bas-reliefs, genre de ſculpture qui ſe rapproche de la peinture.

Hélène travailloit à une tapiſſerie ſur laquelle elle repréſentoit les nombreux combats dont elle avoit été cauſe. Voilà donc dès le temps du ſiége de Troye, ou au moins dès le temps d'Homere, de la peinture d'hiſtoire. On a lieu de penſer que les couleurs en étoient variées ; mais quand ces tapiſſeries euſſent été en camayeu, c'étoit toujours de la peinture.

Elle n'étoit, il eſt vrai, qu'en couleurs sèches ; mais Hélène ne faiſoit pas de la tapiſſerie, ſans que le deſſin n'en fût tracé ſur le canevas ; voilà donc la peinture telle qu'elle fut au moins dans ſon origine ; c'eſt-à-dire ſimplement linéaire. Mais ſi ſa tapiſſerie devoit être variée de couleur, elle avoit apparemment ſous les yeux un deſſin colorié qui lui ſervoit de modele, ſoit qu'elle l'eût fait elle-même, ſoit qu'il lui eût été fourni par quelqu'artiſte ; voilà donc la peinture ayant déjà fait quelques progrès ; la voilà employant différentes couleurs au pinceau, & telle à peu-près qu'elle eſt encore aujourd'hui dans l'Orient.

Dans l'Iliade, lorſqu'Andromaque apprend la mort de ſon époux, elle eſt occupée à repréſenter en tapiſſerie des fleurs de diverſes couleurs. Il devient donc certain que du temps d'Homère, la peinture n'étoit plus réduite au ſimple trait, ni même au camayeu, mais qu'elle employoit des couleurs différentes ; & il nous eſt permis de croire que l'ouvrage d'Hélène étoit un tableau d'hiſtoire en tapiſſerie, dont les couleurs étoient variées.

L'exiſtance de la peinture coloriée dès le temps d'Homère peut donc être poſée comme un fait hiſtorique. C'eſt donc long-temps avant Homère qu'il faut placer les inventeurs de la peinture linéaire, Cléantes & Ardicès de Corinthe, & Téléphane de Sicyone : c'eſt même encore avant ce poëte qu'il faut placer Cleophante de Corinthe, qui imagina de broyer des teſſons de terre, pour colorier ſes figures. Ou bien il faudra ſuppoſer que l'Art de peindre, connu du tems d'Homère dans pluſieurs endroits, étoit encore ignoré à Corinthe où il fut inventé par Cléantes, & à Sicyone où il fut trouvé par Téléphane. Il eſt difficile de ſoutenir cette ſuppoſition : car nous avouons que la peinture étoit connue à Troie, & il aſſiſta au ſiege de Troie des guerriers venus de Sicyone & de Corinthe qui alors s'appelloit Ephyre : ils durent rapporter l'idée de cet art dans leur patrie. D'ailleurs les Corinthiens étoient voiſins d'Argos, où revint Helene après le ſiege de Troie.

Mais on éclaircit mal des faits hiſtoriques par des récits peut-être fabuleux. Hérodote raconte qu'Hélene n'a jamais été à Troie & que Ménélas la trouva en Egypte après la priſe de cette ville. Elle peut auſſi n'avoir jamais ſu faire de tapiſſerie : peut-être la *peinture* étoit-elle abſolument inconnue de ſon temps dans Argos & dans tout le Péloponèſe ; peut-être l'étoit-elle de même dans Troie : Homère aura prêté aux femmes Troyennes l'induſtrie des femmes Ioniennes. Quoiqu'il en ſoit, on ne peut douter que la peinture ne fût connue, au moins dans quelques endroits de la Grece, du temps de ce poëte qui vivoit, ſuivant la chronique de Paros, 907 ans avant notre ere, & l'on peut même croire, avec beaucoup de vraiſemblance, qu'elle étoit déja parvenue à un commencement de perfection dès le temps

Digitized by Google

du ſiége de Troie, dont la même chronique place le commencement 1218 ans avant l'ere vulgaire.

On ne ſait donc à quelle époque placer Hygiémon, Dinias, qui ne ſavoient peindre encore que d'une ſeule couleur, & Charmade qui trouva l'art encore ſi groſſier qu'il inventa le premier, celui de faire connoître la différence des ſexes dans les ouvrages de peinture.

On ne ſait trop ce que Pline veut dire, quand il parle d'un Eumarus qui imita toutes ſortes de figures. Veut-il faire entendre que ce peintre repréſenta des figures de tout âge, de tout ſexe, & dans toutes ſortes de poſitions, ou qu'il ne ſe contenta pas de faire des figures humaines, mais qu'il repréſenta auſſi des animaux ? Quoiqu'il en ſoit, il nous apprend que cet Eumarus fut imité par Cimon. Ce fut Cimon qui le premier varia le mouvement des têtes, les faiſant regarder en haut, en bas, de côté; il marqua les articulations des membres, il exprima les veines, il fit ſentir les plis & les ſinuoſités des draperies. Si c'eſt à lui qu'on doit toutes ces inventions, qu'étoit donc la peinture, lorſqu'on ne ſavoit encore rien de tout cela ?

Ici va commencer une hiſtoire plus ſuivie de la peinture grecque, mais dans laquelle cependant il ne ſe rencontrera que trop ſouvent encore des incertitudes.

(1) Ce n'étoit pas ſans doute, un peintre mépriſable, au moins pour ſon tems que ce Bularque qui peignit le combat des Magnéſiens. Pline dit que ce tableau fut payé au poids de l'or par Candaule qui mourut environ 700 ans avant notre ère. On peut croire que l'artiſte étoit encore plus ancien que le prince; car il eſt rare que l'on paye avec cette généroſité les ouvrages d'un peintre vivant. En ſuppoſant à Bularque le mérite que ſemble indiquer le prix de ſon tableau, l'art avoit fait plus de progrès dans la Grece avant la fondation de Rome que nous ne l'avons indiqué en parlant de la peinture chez les Etruſques. Si nous nous égarons, c'eſt ſur les traces de Pline qui eſt confus dans les faits, indécis ſur les dates, & dont le récit offre des contradictions fréquentes.

Après Bularque, il ſe trouve dans l'hiſtoire des peintres une lacune de deux ſiécles & demi. Nous ſavons ſeulement que, du temps d'Anacréon, plus de 500 ans avant notre ère, la peinture floriſſoit à Rhodes, & qu'on y peignoit à l'encauſtique. Il dit en adreſſant la parole à un peintre : « ſouverain dans l'art » que l'on cultive à Rhodes.

) Phidias, ce célébre ſculpteur qui floriſſoit du temps des Périclès, vers 445 ans avant notre ère, cultiva auſſi la peinture. Il peignit à Athénes ce même Périclès, ſurnommé l'Olympien, comme l'entendent quelques interprétes, ou plutôt Jupiter Olympien, comme l'entend M Heyne, qui ne croit pas que, pour nommer Périclès, on ait employé le mot *Olympius* ſans rien ajouter qui le déſignât plus particuliérement. Nous parlerons avec plus d'étendue de Phidias; à l'article des ſculpteurs.

(3) Panænus étoit frere de Phidias. Il aſſocia ſes travaux à ceux de l'immortel ſtatuaire dans le temple de Jupiter Olympien. Il y peignit Atlas qui ſupporte le ciel & la terre & Hercule qui ſe prepare à le ſoulager de ce fardeau; le fils d'Alcmène eſt accompagné de Théſée & de Pirithoüs. Il y repréſenta la Grece & Salamine perſonifiées; celle-ci tenoit dans ſes mains un ornement compoſé de roſtres de navires, ſymbole qui rappelloit aux Athéniens des idées capables de flatter leur orgueil. Il y peignit auſſi le combat d'Hercule contre le lion de Némée, l'injure qu'Ajax fit éprouver à Caſſandre, Hippodamie, fille d'Œnomaüs, avec ſa mère; Prométhée chargé de chaînes & qu'Hercule regarde prêt à le délivrer; Penthéſilée rendant le dernier ſoupir dans les bras d'Achille; enfin deux Heſpérides portant les pommes dont la garde leur étoit confiée. Il repréſenta dans Athenes la bataille de Marathon; & les Athéniens croyoient reconnoître dans ce tableau leurs propres chefs & ceux des ennemis; de leur côté Miltiade, Callimaque, Cynégire, & du côté des Perſes, Datis & Ariapherne. Nous ne pouvons juger du talent qu'il développa lorſqu'il peignit en Elide le combat des Athéniens contre les Amazones dans l'intérieur du bouclier de la Minerve ſculptée par Colotès; mais nous pouvons juger du moins que ce travail, dont les ſpectateurs ne devoient pas jouir, étoit fort déplacé. Charger de peinture des ſtatues de marbre ou de bronze, c'eſt en pas connoître les limites des deux arts. Plutarque nomme Pliſtenete le frère de Phidias; mais les autorités réunies de Pline, de Strabon, de Pauſanias doivent l'emporter ſur la ſienne.

(4) Polygnote de Thaſos vivoit à peu-près 420 ans avant notre ere. Pline en faiſant l'éloge de ce peintre, dégrade tous ceux qui l'ont précédé & les réduit à la barbarie. Polygnote eſt le premier, dit-il, qui ait ſu draper les femmes d'étoffes brillantes, qui ait ſu varier les couleurs de leurs coëffures: il eſt auſſi le premier qui ait ouvert la bouche de ſes figures, qui ait fait voir les dents, qui ait adouci l'ancienne roideur des viſages

Si toutes les phyſionomies avoient de la roideur dans les tableaux de Panœnus, s'il n'avoit ſu faire ouvrir la bouche à aucune de ſes figures dans ſon combat de Marathon, ce n'étoit pas un Artiſte ſupérieur à nos peintres gothiques. Et pendant que la peinture étoit dans cet état d'enfance, Phidias avoit porté la ſculpture à ſa perfection. Cela ne ſemble pas dans la nature : à la renaiſſance des arts, on vit la peinture & la ſtatuaire marcher à peu-près du même pas. Il ſeroit trop long d'entrer ici dans le détail de deux grands tableaux de Polygnote décrits par Pauſanias. Ils étoient à Delphes, l'un repréſentoit la priſe de Troie & le départ des Grecs; l'autre, la deſcente d'Ulyſſe aux enfers. M. Falconet en a fait la critique d'après le récit du voyageur grec: ſa cenſure eſt ſévere; mais comme elle ne peut porter que ſur la compoſition, on ne ſauroit la trouver injuſte. Peut-être y avoit-il dans ces tableaux des beautés de deſſin, d'expreſſion, de détail, qui l'auroient déſarmé s'il avoit pu les voir. On ſait que Polygnote écrivoit ſur ſes ouvrages le nom des figures qui y étoient repréſentées, & cette pratique ſauvage prouve qu'il ne connoiſſoit pas l'effet.

Ariſtote plus voiſin du temps de Polygnote & habitant de la ville où étoient la plupart de ſes ouvrages; Ariſtote plus ſenſible que Pline & Pauſanias, & par conſequent plus connoiſſeur, accorde à ce peintre d'avoir excellé dans l'expreſſion : c'eſt en ce ſens que nous croyons devoir entendre le mot grec *éthé* qui ſignifie les mœurs; car par quel autre moyen peut-on peindre les mœurs que par l'expreſſion?

Quintilien lui reproche la foibleſſe de couleur : mais ce vice étoit plutôt celui du temps que celui de l'artiſte. On voit même qu'il ne négligeoit pas la couleur quand elle étoit rélative aux aux affections de l'ame. Il avoit peint Caſſandre à l'inſtant où elle venoit d'être violée par Ajax : on voyoit la rougeur ſur le front de cette princeſſe à travers le voile dont elle cachoit ſa tête. Cette figure étoit encore admirée du temps de Lucien.

Les Grecs faiſoient ſur Polygnote un conte odieux; mais qui prouve du moins l'idée qu'ils avoient de ſa paſſion violente pour l'étude de l'expreſſion. Ils prétendoient qu'il avoit fait appliquer un eſclave à la torture pour peindre d'après ce malheureux les tourmens de Prométhée. On a de même accuſé pluſieurs peintres modernes d'avoir poignardé un homme pour peindre un Chriſt expirant.

Il peignit dans le pœcile, à Athénes, le combat de Marathon : ſur le devant du tableau, les peuples de l'Attique & les barbares combattoient avec une égale valeur. mais en portant la vue au centre de la bataille, on voyoit les barbares prendre la fuite, & ſe précipiter les uns ſur les autres dans un marais. Au fond étoient les vaiſſeaux des Phéniciens; les barbares vouloient s'y précipiter, & étoient maſſacrés par les Grecs. Le héros Marathon, qui avoit donné ſon nom à la campagne où s'eſt livrée la bataille, y paroiſſoit, auſſi bien que Théſée qui ſembloit ſortir de terre pour protéger le peuple qui avoit reçu ſes loix. Le peintre avoit auſſi introduit dans ſa compoſition Pallas, déeſſe tutélaire des Athéniens, & Hercule, l'un des dieux à qui les Marathoniens accordoient leurs premiers hommages. Entre les combattans, ſe remarquoient Callimaque, premier Polémarque des Athéniens; Miltiade ſe diſtinguoit entre les chefs, & l'on n'avoit pas oublié le héros Echetlus. Voici ce que c'étoit que ce héros : on racontoit que, pendant la bataille, on avoit vu un homme d'une apparence ruſtique qui tuoit un grand nombre de barbares avec le ſoc d'une charrue; il diſparut après l'action. Les Athéniens conſultèrent l'oracle pour connoître leur bienfaiteur, & reçurent pour réponſe d'honorer le héros Echetlaïus ou Echetlus, car on trouve ce nom écrit des deux manières dans Pauſanias.

On ne peut juger l'ordonnance de ce tableau; il faudroit l'avoir vu : mais l'invention n'en peut être condamnée, & le peu que Pauſanias a fait connoître de la diſpoſition, n'en donne point une opinion défavorable. Ce tableau réſiſta, ſous un portique découvert, pendant près de 900 ans, aux injures de l'air & des ſaiſons, ſans éprouver une dégradation ſenſible. Au temps de Synéſius, c'eſt-à-dire, au commencement du cinquiéme ſiècle, il mérita de tenter la cupidité d'un proconſul qui l'enleva aux Athéniens. Il a péri, on ne ſait de quelle manière, à Conſtantinople, le grand tombeau des ouvrages de l'art. C'eſt M. de Pauw qui a découvert ce fait dans la lettre 135e. de Syneſius. Polygnote aimoit les compoſitions d'un grand nombre de figures, que nous appellons grandes machines. Il paroît que c'étoit le goût de ſon ſiécle; goût qui changea depuis. Quoiqu'il ſe plût à traiter des ſujets graves & héroïques, il ſe plioit quelquefois à des ſujets agréables. Il repréſenta, dans le temple des Dioſcures, les nôces des filles de Leucippe.

Il peignoit à l'encauſtique, comme les maîtres Rhodiens dont parle Anacréon, & peut-être Aglaophon, ſon père, dont il avoit appris ſon art, l'avoit-il étudié lui-même ſous les peintres de Rhodes. M. de Pauw, dans ſes *Obſervations ſur la Grèce*, ne croit pas que tous les efforts des modernes aient pu faire revivre l'encauſtique des anciens, cet encauſtique qui bravoit les intempéries de l'air, & les injures des ſiècles. Il accuſe le Comte de

Caylus d'avoir même confondu les inſtrumens que les Grecs employoient à ce procédé, dont le principal étoit un fer ardent qu'ils appelloient *cautérion*, & auquel on ſubſtitua quelquefois un feu plus actif encore, fait avec des noix de galle allumées, pour forcer la cire à pénétrer plus profondément dans le fond du tableau. L'ouvrage terminé, on le liſſoit juſqu'à ce qu'il eût acquis un poli preſque auſſi brillant que celui d'un miroir.

Dans cette méthode, il n'étoit pas poſſible, ſuivant M. de Pauw, de rompre ſuffiſamment les couleurs, ce qui ne ſemble rien moins que prouvé. En effet, ſi les couleurs broyées à la cire étoient auſſi coulantes que les couleurs broyées à l'huile, les anciens peintres à l'encauſtique pouvoient, auſſi bien que les peintres modernes à l'huile, mêlanger, fondre les couleurs, & noyer les teintes; & cette fonte n'auroit pas été detruite par le travail du liſſage. Mais de ce qu'ils le pouvoient, nous ne conclurons pas qu'ils l'ont fait. Enſuite, ajoute M. de Pauw, de tels tableaux ne pouvoient être vus que d'un ſeul côté, ſuivant la chûte de la lumière, qui s'y reflétoit tellement, que les ſpectateurs placés dans un point oppoſé au jour, ne diſcernoient exactement aucune partie de l'ouvrage. On peut répondre que cet inconvénient eſt le même pour les tableaux en huile, quand ils ſont vernis. Il en réſulte qu'il faut les expoſer convenablement, ou ſe mettre ſoi-même dans une place convenable.

(5) Micon étoit contemporain de Polygnote. Les travaux du Pœcile lui furent adjugés; mais Polygnote en fit généreuſement une partie conſidérable, ſans demander ni recevoir aucun ſalaire. Les Amphictyons, qui étoient les États-Généraux de la Grece, ne furent pas inſenſibles au procédé du peintre de Thaſos, & pour lui en témoigner leur reconnoiſſance, ils ordonnerent qu'il auroit partout ſon logement gratuit. Indépendamment de ſes tableaux du Pœcile, Micon fit des ouvrages dans le temple de Théſée. Pauſanias remarque que l'une de ces peintures n'étoit pas entièrement de ſa main; ainſi les peintres, dès lors, ſe faiſoient aider dans leurs entrepriſes conſidérables, à moins que Micon ne ſoit mort avant d'avoir fini ſon tableau.

(6) C'eſt auſſi vers le temps de Polygnote, qu'il faut placer Pauson ou *Paſſon*. Ariſtote dit que Polygnote, fit les hommes meilleurs qu'ils ne ſont, Pauſon pires, & Dionyſius tels qu'ils ſont en effet; ce qui ſemble ſignifier que Polygnote releva la nature humaine par un caractère idéal, que Pauſon ne repréſenta qu'une nature ignoble & pauvre, & que Dionyſius ſe contenta d'imiter la nature telle qu'elle ſe préſente ordinairement. On fera le cas que l'on voudra d'un vieux conte ſur Pauſon qui ſe trouve dans Elien. Ce compilateur dit qu'on chargea le peintre de repréſenter un cheval qui ſe rouloit par terre; que Pauſon fit un cheval courant, & que celui à qui étoit deſtiné l'ouvrage étant mécontent de ce qu'on n'avoit pas rendu ſa penſée; » il n'y a » qu'à renverſer le tableau, lui répondit le » peintre, & ce ſera un cheval qui ſe rou» le ». Si l'on admettoit ce conte, il faudroit ſuppoſer qu'alors les peintres ne repréſentoient pas encore les ombres portées, & qu'ils ne faiſoient voir aucune différence entre le ciel & le terrein. Cette ſuppoſition ſeroit abſurde, puiſque les tableaux de Polygnote eſtimés d'Ariſtote, l'étoient encore dans le cinquième ſiècle de notre ere. Mais, pourroit-on dire, les tableaux de Pauſon étoient inférieurs à ceux de Polygnote. J'en conviens: mais s'ils euſſent été abſolument mauvais pour leur temps, Ariſtote n'avoit pas daigné le nommer, & ſon nom n'auroit pas encore vécu du temps d'Elien. On ne fait des contes que ſur des hommes célèbres.

(7) Dionysius de Colophon, imitoit la perfection de Polygnote; il repréſentoit les objets moins grands; mais on voyoit d'ailleurs dans ſes ouvrages, dit Elien, la même expreſſion, la même obſervation des convenances, le même choix des attitudes, le même éclat dans les draperies. Ce paſſage d'Elien pourroit ſervir de commentaire à celui d'Ariſtote; & alors le philoſophe auroit dit ſeulement que Polygnote faiſoit ſes figures plus grandes que nature, Pauſon plus petites, & Dionyſius égales; ce qui eſt en effet la traduction littérale de la phraſe d'Ariſtote. Si l'on en croit Plutarque, on ſentoit la peine & le travail dans les tableaux de Dionyſius.

(8) Apollodore, Athénien, que Pline fait plus jeune que Polygnote. Il dit de ce peintre qu'il fut bien rendre le premier l'apparence des objets, que le premier il contribua à la gloire du pinceau, & qu'on ne voit aucun tableau fait avant lui qui arrête les regards. Cela ſemble contredire ce qu'il avoir établi lui-même ſur le talent de Polygnote, & ne le contredit pas en effet. Polygnote s'écarta de la roideur des anciens peintres, il vêtit, il coëffa les femmes mieux que ſes prédéceſſeurs, il donna un grand caractère à ſes figures, il ſe diſtingua par l'expreſſion: voilà le mérite de Polygnote, que l'on pourroit comparer à celui de Raphaël. Mais Apollodore montra plus d'art dans le maniement du pinceau, comme Pline nous l'apprend; mais, comme le dit Plutarque, il inventa la fonte

Digitized by Google

des couleurs & le véritable caractère des ombres : c'eſt un mérite différent qu'on pourroit comparer à celui du Titien ; c'eſt la ſorte de mérite qui appelle & fixe les regards. La couleur de Polygnote étoit foible, dit Quintilien : Apollodore qui ſut bien rendre les ombres, qui trouva le moyen de faire illuſion en exprimant l'apparence des objets, qui porta enfin la partie du clair-obſcur à un degré que nous ne pouvons apprécier, puiſque nous n'avons pas ſes ouvrages, put faire des tableaux vigoureux. M. Cochin, qui rend juſtice à Raphaël, dit qu'il y a quantité de ſes ouvrages dont le premier aſpect doit déplaire à quiconque n'eſt pas connoiſſeur. Il y a donc une grande différence entre un peintre d'un grand, & même d'un beau caractère, & un peintre qui attache les regards. On pourroit donc, ſans ſe contredire, après avoir fait l'éloge de Michel-Ange & de Raphaël, dire en parlant d'un peintre coloriſte, qu'il fut le premier qui arrêtat les regards.

On écrivit ſur les ouvrages d'Apollodore : « on l'enviera plutôt qu'on ne l'imitera ».

(9) Zeuxis d'Héraclée, étoit, ſuivant Ariſtote, cité par Suidas, contemporain d'Iſocrate, qui mourut dans un âge très avancé 378 ans avant notre ere, dans la troiſième année de la 90e. olympiade. Pline rapporte qu'il reçut un défi de Parrhaſius, contemporain de Socrate, & ce philoſophe mourut 400 ans avant notre ere : on peut donc croire qu'il fleurit entre la 90e. & la 95e. olympiade. Peut-être plus jeune que Polygnote, il étoit ſon contemporain.

Zeuxis, défié par Parrhaſius, apporta des raiſins peints que des oiſeaux vinrent becqueter : Parrhaſius apporta de ſon côté un rideau peint, que ſon rival le pria de tirer, afin qu'on pût juger de ſon ouvrage. Zeuxis ſe déclara vaincu, parce que lui-même n'avoit trompé que des animaux, & que Parrhaſius avoit trompé un peintre. Ce n'eſt pas ſur ces petites illuſions d'un moment que l'on juge des ouvrages de l'art. Ce n'eſt pas ſur la repréſentation d'une grappe de raiſin & d'un rideau, que les plus grands peintres d'un ſiècle floriſſant par les arts, ſe diſputent le prix. Voyez l'article Illusion. Mais ſi l'on ſuppoſe que ce récit avoit quelque fondement, il peut nous faire apprécier les progrès que l'art avoit faits dans les parties néceſſaires à des illuſions ſemblables.

Ce qui pourroit nous donner une plus haute idée du talent de Zeuxis, ce ſont les vers qu'Apollodore fit à ſa louange, & dont Pline nous a conſervé le ſens : il s'y plaignoit que cet émule lui avoit enlevé l'art & ſe l'étoit réſervé. Il étoit beau d'être loué par un artiſte qui a reçu lui-même tant d'éloges.

Nous avons parlé de la Centauteſſe de Zeuxis à l'article Mythologie. Il ne paroît pas s'être principalement occupé, comme Polygnote & Mycon, de grandes compoſitions ſur des murailles ; il ſe plut à faire des tableaux d'un petit nombre de figures, & ce genre a été préféré par ſes ſucceſſeurs. Ses principaux ouvrages ſont une Pénélope, dans laquelle, ſuivant Pline, il paroiſſoit avoir peint les mœurs de cette princeſſe, ce qui ſuppoſe plus de talent dans l'expreſſion qu'Ariſtote ne lui en accorde ; ce ſont un Athlete, un Jupiter ſur ſon trône entouré des Dieux ; un Hercule enfant qui étrangle des ſerpens en préſence d'Amphitryon & d'Alcmene, une Hélene, un Marſyas lié. Chargé de faire une Hélene nue pour les Crotoniates, il choiſit les cinq plus belles filles de ce peuple pour réunir dans une ſeule figure ce que chacune d'elles avoit de plus beau. Ce fut ainſi que les Grecs, chez qui la nature étoit féconde en beaux modèles, parvinrent à élever les ouvrages de l'art à la plus haute beauté.

Quoique les peintres, long-temps avant Zeuxis, employaſſent différentes couleurs, il fit des peintures monochromes ou camayeux en blanc ſur un fond brun : c'eſt le procédé contraire à celui de Polidore de Caravage qui faiſoit enduire de noir une muraille, & la peignoit en enlevant le noir par hachures.

Zeuxis acquit de grandes richeſſes, & s'en ſervit pour étaler un faſte impoſant : il ſe montroit aux jeux olympiques avec un manteau ſur lequel ſon nom étoit brodé en lettres d'or. Dès lors il fit préſent de ſes ouvrages, croyant qu'ils ne pouvoient être payés dignement. Si l'on blâme ſon orgueil, on peut avoir quelqu'eſtime pour ſa fierté ; elle ne meſſied point aux grands talens. J'aime à voir le peintre Zeuxis impoſer de la reconnoiſſance au Roi Archélaüs, à qui il fit préſent d'un tableau qui repréſentoit le dieu Pan. Il donna auſſi une Alcmene aux Agrigentins.

Ce peintre faiſoit des modèles en argille. On tranſporta à Rome ceux qui repréſentoient les Muſes. Nous avons dit ailleurs combien ce talent eſt utile aux peintres.

Marius Victorinus, qui vivoit au milieu du quatrième ſiècle de notre ere, dit qu'il exiſtoit encore des ouvrages de Zeuxis, ce qui ſuppoſe une durée de ſept ſiècles & demi. Un grand nombre d'ouvrages de nos grands maîtres, dont les plus anciens ont à peine trois ſiècles, ſont déjà détruits ou dégradés par la vétuſté.

Pline reproche à Zeuxis d'avoir fait les têtes trop fortes, & Quintilien d'avoir généralement chargé les membres de ſes figures.

(10) Parrhasius d'Epheſe, fils & diſciple d'Evenor, obſerva le premier, dit Pline, la proportion dans la peinture, rendit la fineſſe du

visage, l'élégance des cheveux, les agrémens de la bouche, & de l'aveu des artistes, il emporta la palme par sa manière de rendre les derniers traits qui terminent les objets ». C'est » ajoute Pline, d'après les écrits de deux peintres, Antigone & Xenocrate, c'est un grand » mérite de bien peindre les milieux des corps; » cependant plusieurs ont eu cette gloire : mais » bien rendre ce qui termine ces corps, ce qui » approche des contours, ce qui enveloppe les » formes, c'est un succès bien rare ; car les » parties voisines des contours doivent s'envelopper elles-mêmes, finir en promettant cependant encore autre chose, & indiquer » même ce qu'elles cachent ». En effet si les objets peints qui dans la nature ont du relief, paroissoient en peinture se terminer avec le contour, ils ne représenteroient que des objets plats & sans rondeur. L'éloge qui est accordé ici à Parrhasius est l'un de ceux qu'a singulièrement mérité le Corrége ; mais le peintre Ephesien, moins heureux que le Lombard, n'étoit pas égal à lui-même dans l'art de traiter ce que les artistes appellent les *milieux*.

Pline parle d'un tableau de Parrhasius qui représentoit le peuple d'Athenes. Il paroit que c'étoit un tableau d'une seule figure ; & ce sujet fut choisi plusieurs fois par les peintres & les sculpteurs, entr'autres par Euphranor, Lysson, Léocharès. Mais quand Pline ajoute que le projet de Parrhasius etoit de représenter le peuple d'Athenes inconstant, colère, injuste & en même temps exorable, clément, compâtissant, hautain, glorieux, féroce, porté à prendre la fuite, on sent qu'un tel dessein ne peut être exécuté dans la représentation d'une seule figure, parce que la peinture ne peut représenter qu'un seul instant, & que l'expression de ces passions diverses exige des instans successifs.

Entre les ouvrages célèbres de Parrhasius, on distinguoit sur tout deux tableaux, chacun représentant un de ces soldats fortement armés que les Grecs appelloient *oplites* : l'un paroissoit courir au combat avec tant d'ardeur qu'on croyoit le voir suer ; l'autre se dépouilloit de ses armes, & sembloit essoufflé. On peut remarquer que dès lors on ne traitoit plus guère des sujets d'un grand nombre de figures, comme du temps de Polygnote : on préféroit les tableaux d'une ou de deux figures, & rarement on en introduisoit plus de quatre.

Parrhasius étoit fastueux & plein d'orgueil : il disoit qu'il étoit le prince de l'art, & qu'il en avoit trouvé la perfection. Il ne se trompoit peut-être pas en se comparant avec les peintres de son temps ; mais il fut surpassé dans la suite. Il a peint, dans ses délassemens, de petits tableaux licencieux.

Sénèque le père a écrit que Parrhasius avoit acheté un esclave & l'avoit fait mettre à la torture pour représenter d'après lui les tourmens de Prométhée. C'est, je crois, une fable ; mais elle témoigne que ce peintre recherchoit l'expression. C'est ce que prouve le choix de plusieurs de ses sujets, entr'autres celui de Philoctète souffrant. On peut conclure de son entretien avec Socrate, rapporté par Xénophon, qu'il est le premier peintre de la Grèce qui se soit occupé de cette grande partie de l'art, & qu'il ne s'y est livré que par le conseil du philosophe.

Mais si Parrhasius mit le premier de l'expression dans ses tableaux, ce qui paroit confirmé par Pline, qui dit que le premier il rendit les finesses du visage, comment Polygnote avoit-il dans cette partie la supériorité qu'Aristote semble lui attribuer ? Peut-être faudra-t-il entendre par le mot *éthé*, les *mœurs*, qu'employe Aristote, ce qu'on entend dans les arts par le caractère, & ce qui n'est point encore l'expression des affections de l'ame. Michel-Ange avoit un grand caractère ; mais il n'avoit pas l'expression de Raphaël.

Les peintres dessinoient dès-lors des études & peut-être même des esquisses sur des tablettes ou du parchemin. Parrhasius en laissa un grand nombre dont les artistes profitèrent.

(11) Timanthe de Sicyone dans le Péloponèse, ou de Cythnos dans l'Attique. Il fut vainqueur de Parrhasius au jugement du peuple. Né dans un temps où l'on commençoit à faire une étude de l'expression, il chercha à se distinguer dans cette partie. Il ne négligea pas non plus ce que, dans les arts, on nomme des *pensées* : ce fut ainsi qu'ayant représenté dans un fort petit tableau un cyclope endormi, & voulant faire connoître que cette petite figure du cyclope étoit celle d'un géant, il peignit des satyres beaucoup plus petits qui mesuroient son pouce avec leurs thyrses.

Les éloges des orateurs firent beaucoup valoir son tableau du sacrifice d'Iphigénie. Il avoit représenté tous les spectateurs affligés, & avoit surtout épuisé les caractères de la tristesse sur la figure de Ménélas, oncle de la victime : il mit un voile sur le visage du père qu'il ne pouvoit montrer dignement. *Patris ipsius vultum velavit, quem digné non poterat ostendere.* C'est ainsi que s'exprime Pline, & ses expressions sont au-dessus de la critique. On sait que les anciens trouvoient indécent de se montrer dans une extrême douleur, & qu'ils se couvroient la tête de leurs manteaux, quand ils n'avoient pas la force de la dompter. Suivant les principes de cette décence, Timanthe ne pouvoit montrer *dignement* Agamemnon, *digné non poterat ostendere*, qu'en le couvrant d'un voile. Pline a mesuré tous ses termes ; il

Digitized by Google

dit que le peintre avoit épuiſé ſur les autres figures l'expreſſion de la *triſteſſe;* mais il y a loin de la triſteſſe à l'expreſſion de l'extrême douleur.

Cicéron, Quintilien, Euſtathe prétendent que Timanthe, après avoir épuiſé ſur les autres perſonnages l'expreſſion de la douleur, fut obligé de voiler ſon Agamemnon; Valere Maxime s'exprime d'une manière qui paroît s'accorder mal avec les principes des Grecs ſur les convenances de l'art. Il prétend que le peintre avoit repréſenté Calchas triſte, Ulyſſe affligé, Ajax criant, Ménélas ſe lamentant, & que ne pouvant plus caractériſer la douleur du père, il le couvrit d'un voile. Croira-t-on qu'un peintre Grec, qui reſpectoit le caractère do la décence & celui de la beauté, ait repréſenté des Princes, criant & ſe lamentant comme des eſclaves qui ſe livrent ſans frein à toutes leurs paſſions, à toutes leurs affections? Auroit-il donné à des Princes une foibleſſe qu'il n'auroit pas même oſé prêter à la dernière femme de Sparte? Je crois donc que Cicéron, Quintilien, Euſtathe n'avoient pas vu le tableau de Timanthe, qui ne paroît pas être du nombre de ceux qui eurent une longue durée, & qui furent apportés à Rome. Je ne crois pas non plus que Pline l'ait vu; mais je penſe que dans la deſcription qu'il en a donnée, il a ſuivi quelqu'auteur grec à qui le tableau étoit bien connu. Timanthe s'étoit montré bon peintre d'expreſſion en épuiſant ſur ſes différens perſonnages le caractère de la triſteſſe; il avoit ſenti que la triſteſſe ne ſuffiſoit pas pour peindre la ſituation du père, que cependant il ne pouvoit le montrer *dignement* dans les criſes de la douleur, & il prit le parti de le voiler. C'eſt cette délicateſſe & ce ſentiment des convenances dont Pline fait l'éloge: mais les autres nous montrent un peintre qui ayant épuiſé tout ſon art ſur les figures ſubalternes ou du moins ſecondaires, ne ſait plus comment traiter ſa figure principale, & la couvre d'un voile. Ils font un grand éloge de cette reſſource, qui ne ſeroit que celle de la ſtérilité. Suivant eux, c'eſt une ſublime invention que ce voile; mais, comme l'a fort bien remarqué Daléchamp, cette invention appartient à Euripide.

On voyoit à Rome un tableau de Timanthe qu'on regardoit comme un ouvrage achevé; il repréſentoit un héros.

(12) Androcydes de Cyzique ſe fit une réputation dans ce que nous appellons *peinture de genre*. On célébroit des poiſſons qu'il avoit peints autour de Scylla. Il y a tout lieu de ſoupçonner que l'art avoit fait encore de bien foibles progrès dans la partie de la couleur, & dans celle de la manœuvre. Si ce ſoupçon eſt fondé, Androcydes ne méritoit pas la réputation qu'il a obtenue; car ce ſont ces deux parties de l'art qui donnent de la valeur au genre qu'il exerçoit.

(13) Eupompe eut une grande célébrité & fut le chef de l'école de Sicyone ſa patrie. Il eut pour diſciple Pamphile, maître d'Apelles.

(14 Euxenidas paroît avoir dû ſa réputation moins à lui-même qu'à ſon diſciple Ariſtide de Thèbes. Les Béotiens paſſoient pour avoir l'eſprit lourd, & cependant la Béotie a produit de grands hommes dans tous les genres: qu'il ſuffiſe ici de citer Pindare, Epaminondas, Plutarque.

(15) Theon de Samos ſe diſtingua par la ſingularité de ſes conceptions auxquelles les anciens donnerent le nom de *fantaiſies*. Ils ne prêtoient pas à ce mot le même ſens que nous, & paroiſſent même, par rapport aux arts, y avoir joint une idée de déſapprobation, comme nous faiſons au mot *bizarre*. Par exemple Théon peignit Oreſte furieux, enfonçant le poignard dans le ſein de ſa mère, & l'on voit par un paſſage de Plutarque que les anciens déſapprouvoient le choix de ce ſujet. Combien de tableaux admirés par les modernes, que les Grecs auroient placés dans la claſſe des *fantaiſies* & des *biſarreries* atroces! Des tableaux repréſentant la folie ſimulée d'Ulyſſe, Médée donnant la mort à ſes enfans, ont été rangés dans cette claſſe par le ſage Plutarque.

Théon avoit peint un guerrier qui l'épée nue, l'air menaçant, l'œil égaré ſembloit animé de la fureur des combats. Cette figure étoit ſeule dans le tableau: le peintre, l'homme d'eſprit, ſentit le pouvoir que devoit avoir ſur un peuple aſſemblé les efforts de deux arts réunis, & ne permit de lever la toile qui cachoit ſon tableau, qu'après avoir fait ſonner la charge à un trompette. La multitude, animée par cette muſique vive & guerriere, en confondit l'impreſſion avec celle que lui cauſoit le tableau. Le moyen étoit adroit; mais un peintre pour remuer l'ame des ſpectateurs, ne doit employer d'autres reſſorts que ceux de ſon art: toute autre reſſource ne lui procure que des ſuccès d'un moment.

(16) Pamphile d'Amphipolis en Macédoine, peintre très célebre par ſon talent, & plus encore par Apelles ſon diſciple. Il fut le premier des peintres qui cultivât toutes les parties des belles lettres, & ſur tout les mathématiques & la géométrie, ſans leſquelles il ſoutenoit que l'art ne pouvoit ſe perfectionner: ce qui prouve que les peintres de ce temps n'étoient pas auſſi ignorans en perſpective que

le luppoſent les modernes. Il ſe diſtingua entre les peintres de l'antiquité, par la bonne entente de la compoſition. La réputation dont il jouiſſoit lui permit de mettre ſes leçons à un très haut prix. Il prenoit ſes éleves pour dix ans, & en exigeoit un talent, qui faiſoit 5400 livres de notre monnoie. Il donna tant de luſtre à la peinture, que d'abord à Sicyone, & enſuite dans toute la Grece, elle fut miſe au premier rang entre les arts libéraux, & que tous les jeunes gens bien nés apprirent à deſſiner. On ſe ſervoit pour ces deſſins élémentaires de tablettes de buis; après avoir couvert la tablette d'une étude, on la nétoyoit pour y faire une étude nouvelle, & les éleves n'avoient pas le plaiſir de conſerver leurs deſſins, comme ils peuvent le faire depuis l'invention du papier. L'art de la peinture conſerva la gloire que Pamphila lui avoit acquiſe, il n'y eut que des ingénus qui puſſent l'exercer, & enſuite que des gens de la condition la plus honnête; il fut toujours interdit aux eſclaves; il étoit réſervé aux Romains de le dégrader en le faiſant exercer par des mains ſerviles. Cet uſage fit perdre, ſans doute, quelques bons artiſtes qu'auroit pu fournir les dernières claſſes de la ſociété: mais il en réſulta un avantage; c'eſt que la peinture n'étant une profeſſion honorable & lucrative que pour ceux qui l'exercent avec diſtinction, cet art ne fut pas dégradé chez les Grecs par la misère d'une foule de peintres ſans talent. Ceux qui avoient fait ſans ſuccès les premières études de cet art l'abandonnoient, parce qu'il n'étoit pas leur ſeule reſſource.

Pamphile traita des ſujets de grande machine, tels que le combat de Phliunte & la victoire des Athéniens. Il peignoit à l'encauſtique.

(17) Aristide de Thebes, éleve d'Euxénidas, devoit être à peu-près de l'âge de Pamphile, & vécut aſſez pour être témoin des ſuccès d'Apelles. Il ſe diſtingua par l'expreſſion, & fut le premier de tous les artiſtes pour bien peindre les affections & les troubles de l'ame. Il repréſenta, dans le ſac d'une ville, un enfant qui ſe traînoit vers la mamelle bleſſée de ſa mère mourante; il reſtoit encore à la mère aſſez de ſentiment pour qu'on s'apperçût de la crainte qu'elle éprouvoit que l'enfant ne ſuçât du ſang au lieu de lait. Il peignit un ſuppliant à qui il ne manquoit que de pouvoir faire entendre ſa voix; un malade ſur les louanges duquel on ne pouvoit tarir. Il travailloit à l'encauſtique, & fit de très grandes machines, entr'autres un tableau repréſentant un combat contre les Perſes, dans lequel il n'y avoit pas moins de cent figures. Chaque figure lui étoit payée 10 mines ou 900 livres de notre monnoie; ainſi le tableau de cent figures lui rapporta 90 mille de nos livres, qui lui furent payées par Mnaſon, tyran d'Elatée. On lui reprochoit de la dureté dans le coloris.

Les Romains avoit ſi peu de connoiſſance des arts lorſqu'ils prirent Corinthe, que le conſul Mummius, voyant le Roi Attale acheter ſix mille ſeſterces un tableau d'Ariſtide, ſe figura qu'il y avoit dans cette peinture quelque vertu ſecrette qu'il ne connoiſſoit pas, & le retira malgré les plaintes d'Attale. Les Romains ſentoient alors ſi peu le prix de la peinture, qu'à la priſe de cette ville, les tableaux furent jettés confuſément par terre, & les ſoldats s'en ſervoient comme de tables pour jouer aux dez.

(18) Apellas, né à Epheſe, mais originaire de Colophon, celui de tous les peintres anciens qui jouit de la plus grande célébrité. Pline & Ovide lui donnent pour patrie l'iſle de Cos. Par les livres qu'il écrivit ſur ſon art, & qu'il adreſſa à ſon eleve Perſée, il contribua aux progrès de la peinture. Pamphile, ſon maître, avoit écrit auſſi ſur la peinture & ſur les peintres.

Jamais artiſte n'étudia ſon art avec tant de ſoin qu'Apelles. Quelqu'affaire dont il pût être occupé, il ne laiſſoit paſſer aucun jour ſans faire quelques études. Il avoit eu d'abord pour maître Ephore d'Epheſe; curieux de ſe former à une plus grande école, il entra dans celle de Pamphile. Après y avoir paſſé dix années entières, & jouiſſant déjà de l'admiration des connoiſſeurs, il ne put être ſatisfait qu'il n'eût viſité l'école de Sicyone qui ſe ſoutenoit encore, & qui paſſoit même pour conſerver ſeule les grands principes de la beauté. Malgré toute la réputation dont il jouiſſoit, il ne crut pas s'humilier en donnant un talent aux peintres de cette école pour en recevoir des leçons. Plutarque ajoute, il eſt vrai, qu'il ſongeoit plutôt à partager leur gloire que leurs lumières, dont il n'avoit pas grand beſoin. Il falloit alors, pour impoſer ſilence aux malveillans, avoir fréquanté l'école de Sicyone, comme, à préſent, il faut avoir été à Rome.

Quand il avoit terminé un ouvrage, il l'expoſoit en public, non pour reſpirer la fumée des éloges, mais pour recueillir la critique & pour en profiter. Il avoit même ſoin de ſe tenir caché derriere le panneau, pour que ſa préſence ne gênât pas les propos des ſpectateurs. Critiqué un jour par un cordonnier parce qu'il avoit mis une courroie de moins qu'il n'en falloit à une chauſſure, il ſe corrigea, & expoſa le lendemain le même tableau. Le cordonnier, fier de s'être montré ſi bon juge, s'aviſa de critiquer la jambe: mais alors Apelles ſe montra & lui dit, « cordonnier, ne mon-

» pas plus haut que la chauſſure ». Ce bon mot eſt paſſé en proverbe.

Quoiqu'il ne craignît pas, & que même il cherchât la critique, & que d'ailleurs il fût de la plus grande politeſſe, il ſe permettoit quelquefois de railler ces hommes qui croyent devoir être connoiſſeurs dans les arts, parce qu'ils ſont riches & d'un état diſtingué. Un jour Mégabize, prêtre du temple de Diane à Epheſe, ſe trouvant dans l'attelier du peintre, s'aviſa de raiſonner ſur la peinture. « Prenez-garde, lui dit Apelles; » il y a là de petits broyeurs de couleurs » qui vous entendent & ſe mocquent de vous ». Pline prétend que ce mot fut adreſſé à Alexandre: c'eſt faire l'éloge du prince qui ne s'en offenſa pas.

Apelles aimoit à railler. Un de ſes élèves lui montra un jour une Hélene qu'il avoit chargée d'or: » Jeune homme, lui dit-il, ne » pouvant la faire belle, tu l'as fait riche ».

Un peintre lui faiſoit voir un méchant tableau & ſe vantoit de n'avoir mis que peu de temps à le faire: « Je le crois bien, lui » dit Apelles, & tout ce qui m'étonne, c'eſt » que dans le même temps, vous n'ayez pas » fait encore plus d'ouvrage ».

Le cheval d'Alexandre hennit par hazard devant un portrait de ce prince fait par Apelles, & dont le héros n'étoit pas content. » Votre cheval, lui dit le peintre, ſe connoit mieux que vous en peinture ».

On a beaucoup parlé de ſon voyage à Rhodes, de ſa viſite au peintre Protogenes qui y demeuroit & qu'il ne trouva pas, de la ligne très-fine qu'il traça ſur un panneau que Protogenes, de retour, fendit par une ligne encore plus fine, & qu'Apelles refendit par une ligne plus ſubtile encore. On peut voir, ſur ce fait aſſez peu important, l'article LIGNE d'*Apelles*.

Apelles étoit modeſte, mais il n'avoit pas la modeſtie affectée dont on ſe pare ſans tromper perſonne. Il reconnoiſſoit, il célébroit les talens de ſes rivaux; il avouoit que les plus habiles d'entr'eux poſſédoient auſſi bien que lui toutes les parties de l'art, excepté une ſeule; la grace. Ce mérite qu'il s'attribuoit, lui a été accordé par tous ceux qui ont pu voir ſes ouvrages. Il ſeroit difficile de refuſer aux Grecs d'avoir été de bons juges dans cette partie.

Loin d'être jaloux de ſes émules & d'employer pour leur nuire ces cabales, ces démarches ſourdes, trop familieres aux hommes à talens, lui-même travailloit à leur réputation. Protogenes étoit pauvre; ſes concitoyens le récompenſoient mal, parce qu'ils ne ſentoient pas ſon mérite; Apelles lui offrit cinquante talens de ſes ouvrages, & dès-lors on reconnut le talent d'un artiſte qu'un artiſte célèbre payoit ſi chérement: il fallut, pour avoir de ſes ouvrages, renchérir ſur le prix qu'Apelles avoit fixé.

Il a fait un très-grand nombre d'ouvrages. Il réuſſiſſoit parfaitement dans le portrait, & a fait nombre de fois celui d'Alexandre. Des écrivains qui ont vécu longtemps après notre artiſte, ont aſſuré que lui ſeul avoit la permiſſion de peindre ce conquérant.

Les plus eſtimés de ſes tableaux étoient le Roi Antigone à cheval, & Diane au milieu d'un chœur de vierges qui lui ſacrifioient. C'eſt le ſeul de ſes ouvrages, de ceux du moins dont on a conſervé le nom, qui exigeât un grand nombre de figures.

Je croia que les anciens, qui ne traitoient que des compoſitions fort ſimples, ne cherchoient pas à briller en affectant la ſcience des raccourcis; mais cependant ils ne les évitoient pas toujours. Pline parle d'un tableau d'Apelles placé dans le temple de Diane d'Epheſe; il repréſentoit Alexandre tenant un foudre: les doigts ſembloient s'avancer, & le foudre ſortir du tableau: ce qui ſuppoſe un raccourci capable de faire la plus grande illuſion.

On célébroit encore, entre les ouvrages d'Apelles, la Vénus ſortant des eaux, qu'on appelloit Vénus Anadyomene. La partie inférieure de ce tableau fut gâtée par le temps, & il ne ſe préſenta aucun peintre qui osât tenter de la racommoder. Il travailloit, lorſqu'il mourut, à une autre Vénus deſtinée pour l'île de Cos; & vouloit, par cet ouvrage, ſurpaſſer ſa première Vénus: la mort ne lui permit pas de le finir, & perſonne n'oſa le terminer en ſuivant ſon ébauche. L'extrême beauté de la tête ôtoit l'eſpérance de faire un corps qui méritât de lui être aſſocié.

Apelles, comme les peintres qui l'avoient précédé, travailloit à l'encauſtique, & n'employoit que quatre couleurs; cependant avec ces quatre ſeules couleurs il repréſenta l'éclair & le tonnerre, avec aſſez de ſuccès au moins pour que les anciens ayent vanté cet effort de l'art. C'eſt que le clair-obſcur a bien autant de part à ces grands effets que l'extrême variété des teintes. On connoît dans cette partie les ſuccès de la gravure qui n'a d'autres reſſources que l'oppoſition du noir & du blanc.

On raconte qu'Apelles devint amoureux de Campaſpe ou Pancaſte, en faiſant le portrait de cette maîtreſſe d'Alexandre qui le lui avoit demandé, & que le héros ſacrifia ſon amour au bonheur de l'artiſte. Bayle & M. Falconet répandent un doute au moins très-bien fondé ſur la vérité de ce récit.

(19) PROTOGENES de Caune, ville ſoumiſe

aux Rhodiens. On ignore quel fut ſon maître, & l'on peut ſoupçonner qu'il fut élève de quelqu'artiſte obſcur, & qu'il ne dût ſes progrès qu'à ſes propres études & à ſa grande application. En effet il languit longtems dans une grande pauvreté, occupé, pour vivre, à peindre des vaiſſeaux; ce qui probablement ne ſeroit pas arrivé, s'il fût ſorti d'une école renommée avec les talens qu'il auroit dû y acquérir : mais il eut plus de gloire, puiſqu'il fut ſon propre ouvrage, & il le ſentoit ſi bien que, dans le temps de ſa grande réputation, peignant à Athènes le veſtibule du temple de Minerve, il y repréſenta de petits vaiſſeaux entre les acceſſoires, pour faire connoître quels avoient été ſes commencemens; énigme aſſez obſcure par elle-même; mais dont le grand nom de l'artiſte fit tranſmettre d'âge en âge l'explication.

Sa première pauvreté lui fit contracter une vie dure qui fut utile à ſon talent. Pendant tout le temps qu'il employa à peindre ſon Jalyſus (*), il ne vécut que de lupins détrempés pour ſatisfaire ſa ſoif & ſa faim. Ce Jalyſus étoit un chaſſeur, comme on peut en juger par le chien qui l'accompagnoit. Pline raconte » que Protogene mit à ce tableau quatre cou» leurs l'une ſur l'autre, pour le défendre de » l'injure du temps & de la vétuſté, afin » qu'une couleur venant à tomber, l'autre lui » ſuccédât. » M. Falconet, dont nous avons tranſcrit ici la traduction qui eſt préciſe, obſerve juſtement toute la froideur du procédé de peindre quatre tableaux l'un ſur l'autre. En effet, de la manière dont Pline s'exprime, le quatrième, le troiſième, le ſecond tableau, n'étoient que des copies ſcrupuleuſes du premier qui devoit n'être vu qu'après que les trois autres auroient été détruits par le temps. On ſait que quand un peintre traite deux fois le même ſujet de la même manière, on préfère le premier tableau à celui qu'on appelle *un double*, parce que celui-ci n'a pas toute la chaleur, toute la liberté de la première compoſition. Que faut-il donc penſer de quatre tableaux peints l'un ſur l'autre, dans leſquels chaque trait, chaque touche devoit être la repréſentation fidèle de la touche qu'elle couvroit?

Pline ajoute que plus le peintre mettoit de ſoin à bien repréſenter la bave du chien haletant, & moins il étoit ſatisfait de ſon travail; qu'enfin dans un moment d'impatience, il jetta ſur cet endroit l'éponge remplie de couleurs avec laquelle il eſſuyoit ſes pinceaux, & que le haſard imita parfaitement la nature. M. Falconet demande ſi Protogenes jetta quatre fois l'éponge avec le même ſuccès, ſur les quatre tableaux qui ſe couvroient l'un l'autre.

Tous ces faits, rapportés par des auteurs qui vivoient longtemps après l'artiſte, ne méritent aucune confiance. Le conte de l'éponge jettée pour produire de la bave ou de l'écume, eſt rapporté de pluſieurs peintres, & peut n'être vrai d'aucun. Il peut bien être vrai que Protogenes ait peint quatre fois ſon Jalyſus, mettant couleur ſur couleur, & ce procédé connu des artiſtes, mais mal entendu par Pline, aura été mal exprimé par cet écrivain. Que le peintre ait mis ſept ans à faire la ſeule figure du Jalyſus, cela eſt encore peu vraiſemblable. C'étoit un artiſte très-ſoigneux, & incapable de laiſſer ſortir de ſon attelier un ouvrage dont il n'auroit pas été ſatisfait : il devoit donc mettre à peu-près le même ſoin à tous ſes tableaux. Or, on ſait qu'il a peint dans le veſtibule du temple de Minerve, Paralus, inventeur des vaiſſeaux à trois rangs de rames, & Nauſicaa qu'on appelloit la *muletiere*, parce qu'elle conduiſoit une voiture tirée par des mulets, ſujet fourni par l'Odyſſée : qu'il a peint un ſatyre en repos, Cydippe, Tlépoleme, Philiſcus, poëte tragique, occupé à compoſer une tragédie, un Athlete, le Roi Antigone, le portrait de la mère d'Ariſtote, le dieu Pan, Alexandre, pluſieurs ſujets de la vie de ce héros; & ſans doute d'autres tableaux, dont les noms ne ſont point parvenus juſqu'à nous. Voilà du moins treize tableaux connus, à n'en compter que deux pour les actions d'Alexandre, & les ſujets de pluſieurs de ces tableaux exigeoient bien plus d'ouvrage que celui du Jalyſus : ſuppoſons cependant qu'il les ait un peu moins travaillés, & qu'il n'ait mis que cinq ans à chacun; voilà ſoixante & cinq années de ſa vie occupées par ces ouvrages. Mais il ne fit longtemps que peindre des vaiſſeaux, & ne devoit pas avoir moins de vingt-cinq à trente ans quand il commença à faire des tableaux : voilà donc une vie de quatre-vingt-dix à quatre-vingt-quinze ans occupée toute entière. Quand donc Protogenes a-t-il fait les autres ouvrages dont Pline ne nous a pas conſervé le catalogue? Quand a-t-il fait ſes figures de bronze? Car il étoit à la fois peintre & ſtatuaire.

On ſavoit que Protogenes finiſſoit exceſſivement ſes tableaux; on ſavoit qu'Apelles lui reprochoit de ne ſavoir pas s'arrêter; & ſur ce fondement, on aura établi le récit des ſept années employées au Jalyſus.

Ce qu'on peut croire, c'eſt que Protogenes étoit un peintre très-pur, mais un peu froid, un peu timide, un peu peiné. On peut attribuer ces défauts à ce qu'il avoit manqué de bons maîtres,

(*) Jalyſus, comme on l'apprend de Pindare, étoit fils du Soleil & de la nymphe Rhodos. Il donna ſon nom à l'une des trois villes de l'île de Rhodes.

maîtres, à ce qu'il avoit été obligé de chercher lui-même en tâtonnant les procédés du métier, & à ce qu'il avoit commencé trop tard à pratiquer ce qu'on peut proprement nommer l'art. Il devoit donc pécher dans la manœuvre, ce qui ne fit aucun tort à sa réputation; car les anciens daignoient à peine faire attention à cette partie inférieure, dont les modernes ont fait trop souvent la partie capitale.

(20) MÉLANTHIUS ou *Mélanthus* étoit, ainsi qu'Apelles, élève de Pamphile; il s'est distingué par le même caractère de talent que son maître; & ce caractère étoit celui de la sagesse. Il a écrit sur la peinture.

(21) ASCLÉPIODORE, contemporain d'Apelles, étoit admiré de ce peintre, pour son exactitude dans les proportions. On peut juger, non du mérite des Artistes, mais de l'opinion que leurs contemporains avoient de leur mérite, par le prix qu'on mettoit à leurs ouvrages. Le tiran Mnason fit peindre les douze Dieux par Asclépiodore, & lui donna de chaque figure trente mines, ou 2700 livres de notre monnoie.

(22) NICOPHANE étoit compté entre les plus grands Artistes de son temps par l'élégance & l'agrément de ses ouvrages. Il avoit une grande vivacité de conception & d'exécution. Il se plaisoit à peindre des courtisanes: on a fait le même reproche à Aristide.

(23) NICOMAQUE, fils & élève d'un peintre nommé Aristodeme. Pline lui donne place avec Apelle, Protogène, Asclépiodore: Plutarque compare sa manière facile de peindre à celle dont Homère faisoit des vers. Il se distinguoit de tous ses contemporains par cette facilité qui ne semble pas avoir nui à son talent. Aristrate, tiran de Sicyone, le manda pour peindre un monument qu'il vouloit consacrer à la mémoire du poëte Téleste. Le jour où l'ouvrage devoit être fini étoit fixé. Nicomaque ne vint que quelques jours plutôt. Le tyran irrité vouloit le faire punir; mais le peintre eut fini l'ouvrage au tems marqué, & avec autant d'art que de viteſſe. Cet Artiſte étoit l'oppoſé de Protogenes pour l'exécution.

Quelqu'un critiquoit devant lui l'Hélene de Zeuxis, & ne la trouvoit pas belle. « Prends » mes yeux, lui dit Nicomaque, & elle te » paroitra une Déeſſe. » On pourroit ſouvent répondre à ceux qui critiquent les chefs-d'œuvres de l'art. « Prends les yeux d'un artiſte, & tu en reconnoîtras les beautés ».

(24) ANTIPHILE né en Egypte, a travaillé en grand & en petit. On cite de lui des ſujets qui, s'il étoient traités d'une manière conforme à ſa réputation, exigeoient de la beauté, tels que ſon Héſione, ſa Minerve, ſon Bacchus; d'autre qui exigeoient de l'expreſſion, tels que l'Hippolyte ſaiſi d'effroi à la vue du taureau envoyé contre lui. Il a peint une figure ridicule qu'il appelloit en riant *gryllos*, le pourceau: c'eſt de là que les anciens ont nommé *grylles* les peintures comiques, que les modernes appellent *bamboches*.

Pline, liv. 35, chap. 10, Théon le ſophiſte, Varron, placent cet Artiſte dans la premiere claſſe, ce qui engage M. Falconet à faire un autre Antiphile de celui que Pline, chap. 11, nomme entre les peintres qui ont approché des plus grands maîtres: mais on peut ſuppoſer à Pline une diſtraction dont M. Falconet ne doit pas le croire incapable. Comme Antiphile approchoit beaucoup des plus grands maîtres par le talent, Pline l'aura placé avec eux; & dans un autre chapitre, ſongeant qu'il leur étoit cependant inférieur, il l'aura pu mettre dans la ſeconde claſſe, & oublier de rectifier ce qu'il avoit déja écrit. Ce qui me feroit preſumer que l'Antiphile des deux chapitres eſt un même homme, c'eſt que celui que Pline a placé dans la premiere claſſe étoit d'Egypte, & que celui qu'il range enſuite dans la ſeconde a peint Ptolemée roi d'Egypte chaſſant; d'où je conclurois qu'il eſt encore le même que le peintre Antiphile dont parle Lucien, qui étoit attaché au Roi Ptolemée, & qui, jaloux d'Apelle, oſa l'accuſer d'être entré dans une conſpiration: calomnie qui auroit couté la vie au peintre chéri d'Alexandre, s'il n'avoit été juſtifié par la dépoſition des conjurés. On diſtinguoit entre les ouvrages du ſecond ou du ſeul Antiphile un très-beau ſatyre couvert d'une peau de Panthere, & un jeune homme ſoufflant un feu qui éclairoit en même temps ſa bouche & l'appartement; effet qui, s'il étoit bien rendu, ſuppoſe dans l'Artiſte une grande intelligence du jeu de la lumière, & un grand talent à exprimer ce qu'on appelle les effets de nuit, ſi la ſcène ſe paſſoit pendant la nuit, ou à bien marquer la différence de la lumière artificielle & de la lumiere naturelle, ſi elle ſe paſſoit pendant le jour. Ces deux talens ne ſont pas des parties mépriſables de la magie du clair-obſcur, & ſur le peu qui nous reſte des monumens de l'art antiquo, & des écrits qui traitoient de cet art, il ſeroit téméraire de prononcer qu'elle ait été inconnue aux peintres de l'antiquité.

L'Antiphile nommé par Pline dans la ſeconde claſſe, avoit peint auſſi une fabrique

d'ouvrages en laine, ou des femmes se hâtoient d'expédier leur tâche, tableau qui me paroit être du genre du premier Antiphile, puisque celui-ci peignoit en petit; car je ne suppose pas que ce sujet tiré de la vie commune, fût traité en figures grandes comme nature.

(25) Pausias, de Sicyone, d'abord élève de Briès, son père, & ensuite de Pamphile. Nous avons vu qu'Apelles, élève de Pamphile, crut que, pour acquérir plus de considération, il devoit se mettre quelque temps sous la discipline des maîtres de Sicyone, & voilà qu'un peintre de Sicyone entre à grands frais dans l'école de Pamphile. C'est une de ces nombreuses difficultés qui se trouvent dans l'histoire de l'Art antique, parce que de tous les auteurs qui en ont traité, il ne nous reste que Pline qui en a écrit brièvement sans avoir toutes les connoissances nécessaires; & que si d'autres écrivains ont parlé de l'art ou des Artistes, ce n'a été qu'en passant.

Pausias peignoit à l'encaustique. Il voulut réparer au pinceau des murailles peintes autrefois par Polygnote & il se montra inférieur à lui-même, parce qu'il n'avoit pas combattu dans son genre. Ce passage de Pline prouveroit, comme l'a très-bien remarqué Scheffer, savant dans les lettres; & instruit dans l'art de peindre, que l'encaustique des anciens ne se peignoit pas au pinceau, que le travail s'établissoit comme celui de la mosaïque, par pièces de cire rapportées, qu'on les appliquoit avec des brochettes de fer, & qu'on faisoit ensuite éprouver à l'ouvrage l'effet du feu.

Pausias fut le premier qui peignit des plafonds: on n'avoit pas auparavant l'usage d'orner ainsi les appartemens. Quoiqu'il fût au rang des plus grands peintres, il aimoit à faire de petits tableaux & y représentoit volontiers des enfans: ses envieux prétendirent qu'il prenoit ce parti parce qu'il peignoit lentement. Ce reproche le piqua & pour montrer qu'il étoit capable de joindre la promptitude à l'art, il fit un tableau qu'il finit en un jour & qu'on appella Hémérésios, c'est-à-dire, *l'œuvre d'un jour*: c'étoit encore un enfant qu'il représentoit.

Il aima dans sa jeunesse Glycere qui inventa les couronnes de fleurs, combattit d'émulation avec elle, & porta cet art juqu'à l'assortiment de la plus grande variété de fleurs. Il peignit Glycere elle-même assise & ceinte d'une de ces couronnes qu'elle faisoit avec tant d'adresse. Ce fut un de ses tableaux les plus célebres; & Lucullus en acheta deux talens ou 10800 livres une simple copie. Cette copie étoit peut-être un *double* de la main de l'Auteur.

Pausias a fait aussi de grands tableaux au nombre desquels étoit un sacrifice de bœufs qui fut apporté à Rome & exposé dans le portique de Pompée.

(26) Aetion. C'est avec beaucoup d'incertitude que nous plaçons ce peintre entre les contemporains d'Apelles, de Protogène, de Nicomaque: nous n'avons, pour nous déterminer, qu'un passage de Cicéron qui le nomme avec ces Artistes, sans dire cependant qu'il ait vécu dans le même temps: ce que ce passage permet de soutenir avec plus d'assurance, c'est que s'il ne fut pas leur contemporain, il fut du moins leur égal; & le témoignage de Cicéron est appuyé de celui de Lucien. Du temps de celui-ci on voyoit encore en Italie un tableau d'Aëtion qui représentoit les nôces d'Alexandre & de Roxane. L'appartement étoit de la plus grande beauté, ainsi que le lit sur lequel Roxane étoit assise tenant les yeux fixés sur la terre: cette expression peignoit en même temps la pudeur de la jeune épouse & le respect que lui inspiroit le Héros. Un amour placé derriere Roxane lui enlevoit en riant son voile & la montroit à son époux: un autre ôtoit une des sandales du Prince, comme pour l'inviter à prendre place sur le lit; un autre le prenoit par son manteau & le tiroit vers Roxane. Alexandre présentoit une couronne à la Princesse. Hephestion tenoit le flambeau nuptial & s'appuyoit sur un adolescent d'une grande beauté qui représentoit l'hymen. Toute la scène inspiroit la gaieté, tous les amours étoient rians. Ils se jouoient avec les armes d'Alexandre: on en voyoit deux qui portoient sa lance; ils plioient sous le poids comme des ouvriers qui portent une poutre: deux autres en tiroient un troisième qui étoit couché sur le bouclier, comme s'ils eussent traîné en triomphe le Héros lui-même: un autre encore, pour les effrayer quand ils passeroient près de lui, s'étoit caché dans la cuirasse. Aëtion exposa ce Tableau aux jeux olympiques, & Proxenidès, qui cette année étoit le juge des jeux, fut si charmé de l'ouvrage, qu'il donna sa fille à l'Auteur.

Lucien ne dit que par conjecture que l'enfant sur lequel s'appuyoit Héphestion étoit un Hyménée, & il remarque que le nom de cette figure n'étoit point écrit. Les Grecs avoient donc conservé, même dans les beaux siécles de l'art, la coutume barbare d'écrire sur les tableaux les noms des personnages qui y étoient représentés. On retrouve encore cet usage dans un tableau d'Herculanum, ouvrage d'Alexandre d'Athenes.

Pline remarque qu'Apelles, & ses contemporains, & tous ceux qui les avoient précédés, n'employoient que quatre couleurs; le

Digitized by Google

blanc, le rouge, le jaune & le noir. Ils ſe ſervoient pour le rouge de la ſinopis de Pont; M. Falconet remarque que Polygnote joignoit le pourpre à ces quatre couleurs, mais ce n'étoit ajouter qu'un nouveau rouge : il ſe pourroit même que Polygnote n'eût employé que la Sinopis pour repréſenter la robe de pourpre d'Héléne.

J'ai peine à croire qu'ici le récit de Pline ſoit bien exact. En paroiſſant accorder quatre couleurs aux anciens peintres de la Grece, il ne leur en accorde en effet que deux; car le noir n'eſt que la privation de la lumiére & par conſéquent de toute couleur, & le blanc n'eſt que la repréſentation de la lumière. Ils ſuppoſe des Artiſtes dont il célébre l'habileté, beaucoup plus pauvres dans les moyens qu'ils employoient que les ouvriers qui peignoient en Egypte les bandelettes des momies. En effet, ceux-ci employoient au moins quatre couleurs véritables, le bleu, le rouge, le jaune & le verd. Je ſerois donc porté à croire, malgré l'autorité de Pline, que Polygnote & ſes contemporains faiſoient uſage de ces quatre couleurs, auxquelles ils joignoient le blanc & le noir. De ces matériaux ſimples, pouvoit naître un très-grand nombre de combinaiſons qui permettoient aux peintres, non de colorer comme le Titien, mais de produire au moins des effets impoſans de couleur

Pline met Appelles & ſes contemporains au nombre des peintres qui n'ont employé que quatre couleurs. Son aſſertion eſt combattue, ou du moins balancée par un paſſage de Cicéron. » c'eſt la beauté des formes, dit » l'Orateur, & la pureté du trait que nous » louons dans les ouvrages de Zeuxis, de Po» lygnote, de Timanthe & de ceux qui n'ont » employé que quatre couleurs : mais dans » Aëtion, Nicomaque, Protogènes, Appelles, » tout eſt déja parfait ». *Similis in pictura ratio eſt, in quâ Zeuxim, & Polignotum, & Timanthem, & eorum qui non ſunt uſi pluſquam quatuor coloribus, formas & lineamenta laudamus: at in Aëtione, Nicomacho, Protogene, Appelle, jam perfecta ſunt omnia.* (De clar. orat.)

Cicéron aimoit les arts, il avoit vu en Grece les ouvrages des grands Artiſtes, il achetoit de ces ouvrages; je ne dirai pas qu'il eût une connoiſſance profonde des arts; mais il étoit ce qu'on appelle communément un connoiſſeur; c'en eſt aſſez pour la queſtion dont il s'agit. Or il oppoſe Apelles & ſes contemporains, aux anciens peintres qui n'employoient que quatre couleurs, & qui étoient moins des peintres que des deſſinateurs qui relevoient de quelques couleurs leurs compoſitions. J'aurai plus de confiance en ſon jugement qu'en celui de Pline qui peut-être aimoit peu les arts, qui ne fut engagé à en parler que parce qu'il traitoit des ſubſtances employées par les Artiſtes, & qui peut-être encore ne commença à s'occuper un peu des arts, que lorſqu'il fut parvenu à la partie de ſon livre où il crut devoir en parler.

On peut donc croire que peu de temps après Parraſius & Zeuxis, les peintres ceſſerent de ſe contenter de quatre couleurs.

(27) Philoxene, élevo de Nicomaque, ſe diſtingua par de grandes compoſitions. On remarquoit ſur-tout ſon combat d'Alexandre contre Darius, tableau qui, au jugement de Pline ou de ceux qu'il conſultoit, pouvoit ſe ſoutenir à côté des meilleurs ouvrages de l'art. Il imita, dit le même Auteur, la promptitude de ſon maître, il inventa même des moyens de expédier encore d'avantage, & dans la ſuite on ſe piqua d'être encore plus expéditif. Telle a été auſſi la marche des arts depuis leur renaiſſance. Après avoir vaincu la maladreſſe gothique, on ſe piqua d'être exact & pur; enſuite on ſe fit gloire d'avoir une manœuvre facile, & quand on y fut parvenu, on ne crut pas qu'il ſuffit de peindre facilement, on voulut encore opérer avec la plus grande promptitude; ainſi les qualités de l'art furent ſacrifiées à celles de la main. Cette folle prétention à la grande facilité de produire auroit perdu la peinture, ſi des Artiſtes ſages n'avoient pas lutté contre elle.

(28) Persée élève d'Apelles, & trop éloigné du talent de ſon maître, ſeroit tombé dans l'oubli, ſi ce grand peintre ne lui avoit pas adreſſé les écrits qu'il avoit faits ſur ſon art. On ne ſauroit trop regretter que le temps ait détruit tous les livres écrits par des artiſtes Grecs. Il ne ſe trouva perſonne qui daignât les tranſcrire, quand les arts furent tombés dans le mépris chez les Grecs devenus barbares. Nous pouvons lire encore les principes des ſculpteurs antiques dans les ſtatues qui nous reſtent; mais les peintures qui ont été conſervées, ouvrages d'artiſtes inférieurs, ne peuvent nous faire connoître les principes des grands peintres.

(29) Cresiloque, autre élève d'Apelles, n'eſt connu que par la ſingularité du ſujet de l'un de ſes tableaux. Il s'aviſa de repréſenter Jupiter accouchant de Bacchus. Le dieu ſembloit gémir comme une femme qui eſt dans les douleurs de l'enfantement, & les déeſſes lui rendoient les ſervices de ſages-femmes.

(30) Aristolaus, fils & élève de Pauſias, fut au nombre des peintres les plus ſévéres; ce qui ſuppoſe qu'il joignoit à la pureté des formes une grande ſimplicité de compoſition; auſſi

ne choiſiſſoit-il de préférence pour ſes ſujets que des repréſentations de perſonnages héroïques qui avoient laiſſé un ſouvenir précieux à la patrie, tels que Théſée, Epaminondas, Périclès. Ses tableaux n'étoient ordinairement que d'une ſeule figure. On ſait cependant qu'il peignit un ſacrifice de bœufs.

(31) Machophanes étoit auſſi élève de Pauſias. On lui reprochoit de la dureté dans la couleur; mais il réparoit ce défaut par une exactitude qui ne pouvoit être bien appréciée que par les artiſtes.

(32) Socrate. Nous ne pouvons aſſurer qu'il appartienne à cette époque : nous le plaçons ici parce que Pline le nomme après Méchophanes. Cet artiſte plaiſoit à tout le monde & méritoit de plaire. Il avoit repréſenté Eſculape avec ſes filles, Hygia, Eglé, Panacée. On avoit auſſi de lui un tableau que les Grecs nommoient *ocnos* & que Pline appelle le *pareſſeux*; il auroit dû plutôt le nommer le négligent, le diſtrait. Il repréſentoit un homme filant une corde, qu'un âne rongeoit à meſure qu'il la tordoit. Cet homme n'étoit donc pas pareſſeux puiſqu'il s'occupoit, mais il étoit diſtrait puiſqu'il ne s'appercevoit pas qu'un âne détruiſoit ſon ouvrage à meſure qu'il croyoit l'avancer.

(33) Artemon, ſi nous le plaçons ici, c'eſt parce que Pline nous apprend qu'il a peint la reine Stratonice; nous ſuppoſons qu'il l'a peinte de ſon vivant & que cette Stratonice étoit celle que Sélencus épouſa 300 ans avant notre ere. Il a peint Danaë. Il a auſſi repréſenté la reine Stratonice que des pêcheurs admiroient, (*) on avoit encore de lui Hercule & Déjanire. Mais les plus célèbres de ſes ouvrages furent ceux qui furent apportés à Rome & placés dans le portique d'Octavie. Ils repréſentoient Hercule qui ayant dépouillé ſur le mont Œta, ce qu'il avoit de mortel, entroit dans le ciel du conſentement des dieux, & l'hiſtoire de Laomedon avec Neptune & Hercule.

(*) Si l'on ſuit la ponctuation des éditions de Pline, il faudra dire que c'étoit Danaë qui étoit admirée par des pêcheurs, *piſcatoribus*, ou même par des brigands, *prædonibus*, comme on lit dans la plupart des éditions. Il n'eſt pas aiſé de comprendre pourquoi le peintre auroit choiſi des pêcheurs ou des brigands pour admirateurs de Danaë. Mais en changeant la ponctuation, & rapportant l'admiration des pêcheurs à Stratonice, ce trait aura rapport à une aventure de cette Reine qui a été repréſentée, comme nous allons le voir, par le peintre Cleſidès. Alors il faudra lire & ponctuer ainſi le paſſage de Pline : *Artemon pinxit Danaëm; mirantibus eam piſcatoribus reginam Stratonicem; Herculem & Deianiram.* La leçon *piſcatoribus* eſt fondée ſur des manuſcrits, & le changement de la ponctuation eſt néceſſaire pour donner un ſens raiſonnable à la phraſe.

(34) Clesides n'étoit pas un peintre de la première claſſe; mais on a lieu de croire qu'il n'étoit pas deſtitué de talent, & il ſe rendit ſur tout célèbre par l'inſulte qu'il oſa faire à la reine Stratonice. Piqué de n'avoir pas été accueilli de cette princeſſe avec la diſtinction qu'il croyoit mériter, il la peignit ſe proſtituant à un pêcheur que la voix publique lui donnoit pour amant. Il expoſa ce tableau dans le port d'Epheſe, & s'embarqua auſſi-tôt. La reine ne voulut pas que ce tableau fut enlevé, parce qu'elle ſe trouva merveilleuſement reſſemblante ainſi que l'objet de ſon amour. C'eſt à cette aventure que le peintre Artémon, dont nous venons de parler, faiſoit alluſion, quand il repréſenta Stratonice admirée par des pêcheurs.

(35) Theodore contemporain de Démétrius & vraiſemblablement celui à qui Diogene Laërce donne Athenes pour patrie. Il avoit peint un homme qui ſe frottoit d'huile en ſortant du bain ou avant de s'exercer à la lutte; Clytemneſtre & Egiſthe tués par Oreſte; la guerre de Troye en pluſieurs tableaux, qui furent apportés à Rome & placés dans le portique de Philipe. Il avoit peint auſſi Caſſandre, qui étoit placée à Rome dans le temple de la concorde. On avoit encore de lui Démétrius, & Léontium, maîtreſſe d'Epicure, livrée à la méditation.

Pline parle d'un Théodore de Samos élève d'un Nicoſtene, & Diogene Laërce parle d'un peintre natif d'Epheſe, qui ſe nommoit auſſi Théodore.

(36) Nealces, contemporain d'Aratus chef de la ligue Achéene, floriſſoit à peu-près deux ſiecles & demi avant l'ere vulgaire. Une Vénus étoit du nombre des tableaux de cet artiſte que l'on remarquoit. C'étoit un peintre ingénieux. Ayant à peindre un combat naval des Egyptiens contre les Perſes, & craignant qu'on ne prît le Nil pour la mer, il repréſenta ſur le rivage un âne qui ſe déſaltéroit & un crocodile qui ſe diſpoſoit à l'attaquer. Par cet épiſode, il montroit que le combat ſe donnoit ſur l'eau douce puiſqu'un quadrupede en buvoit, & que ce fleuve étoit le Nil qui nourrit des crocodiles.

(37) Leontisque n'eſt connu que par les ſujets de deux de ſes tableaux, l'un repréſentant une joueuſe de harpe & l'autre Aratus victorieux avec un trophée. Nous ſuppoſons qu'il vivoit à peu-près dans le même temps que celui dont il célebroit les victoires.

(38) Erigonus étoit un ſimple broyeur de couleurs chez Néalcès. Il fit dans l'art aſſez de progrès pour laiſſer un diſciple qui fut célèbre dans ſon temps, quoique le nom de ſes ouvrages ſoit entièrement perdu. Cet élève ſe nommoit

Paſias. L'exemple d'Erigonus eſt remarquable, en ce qu'il prouve que le talent pouvoit faire taire la loi qui ne permettoit qu'aux hommes d'une condition diſtinguée de ſe livrer à la peinture. La loi étoit ſage en elle-même; elle auroit été barbare, ſi jamais elle n'eût été ſuſceptible d'exception.

(39) Euphranor de l'Iſthme de Corinthe. Pline le met au premier rang entre les peintres qui fleurirent après Paſias; époque indéterminée, puiſqu'il peut s'être écoulé plus ou moins de temps après Pauſias avant qu'il ait paru un peintre d'un très grand talent. Suivant les éditions de Pline, Euphranor floriſſoit dans la 104e. olympiade dont le première année répond à l'an 364 avant notre ere: époque vicieuſe, puiſque Nicias éleve d'Antidote qui eut pour maître Euphranor vivoit dans le même temps qu'Attalus: or le premier Attalus prit le titre de Roi de Pergame 241 ens evant notre ere, ſous le 134e. olympiede. M. Falconet s'eſt apperçu que cette époque des éditions de Pline étoit feutive. V. ſes notes ſur le 35e. livre de Pline.

Cet artiſte e conſulté le manuſcrit de Pline de la bibliothéque de Saint-Petersbourg: on y lit *olympiade centeſimâ quinquageſimâ primâ*. Je trouve en marge de l'édition de Pline de Dalechamp la leçon d'un autre manuſcrit qui porte *olympiade ſcilicet quinquageſima prima*. Il eſt bien certain qu'Euphranor n'a pu vivre dans la 51e. olympiade; il eſt donc clair que le mot *ſcilicet* a pris la place de *centeſima* & que ce manuſcrit s'accorde avec celui de Saint-Petersbourg pour placer Euphranor ſous la 151e. olympiade.

La vérité de cette leçon eſt prouvée par le recit de Pline. Il raconte qu'Attele voulut echeter de Nicias un de ſes tebleeux. Il eſt au moins très probable que cet Attale, amateur des arts, étoit le même qui régnoit du temps de le priſe de Corinthe, & qui mit un très haut prix è un tableau d'Ariſtide de Thebes qui provenoit du pillage de cette ville & que Mummius retira. Corinthe fut détruite 146 ens avant notre ere, la troiſième année de le 158e. olympiade.

Nicias fleuriſſoit donc à peu-près 140 ans avant notre ere; & parconſequent Euphranor, maître d'Antidote, dont Nicias étoit l'éleve, pouvoit jouir de toute ſe réputation à-peu-près 36 ans plutôt, c'eſt-à-dire 176 ens evant notre ere, ce qui répond è le première année de la 151e. olympiade. La leçon des éditions de Pline doit donc être corrigee d'eprès les manuſcrits que nous evons cités, & d'après lo récit de Pline lui-même.

Quintilien eprès avoir parlé des plus grands peintres de l'antiquité, & d'Apelles lui-même, nomme enfin Euphranor, qu'il regarde comme ayant porté l'art au plus haut dégré de perfection; il entre enſuite dans le déteil des orateurs Romains, & finit par nommer Cicéron qui parvint à le perfection de l'ert oratoire & qu'il compare à Euphranor. Il reſulte de ce paſſage que l'art de peindre n'étoit pas encore parfait du temps d'Apelles, & que c'eſt Euphranor qui le premier a réuni toutes les parties qui complettent ſa perfection, comme Cicéron a réuni le premier, chez les Romains, toutes les parties qui complettent l'éloquence. *At M. Tullium non illum habemus Euphranorem circa plurium artium ſpecies præſtantem, ſed in omnibus, quæ in quoque laudantur, eminentiſſimum?* (Inſt. Orat. l. 12. c. 10.) Cette obſervation a été faite avant nous par M. Falconet.

Jamais ertiſte ne fut plus docile ni plus laborieux qu'Euphranor. Peintre & ſtatuaire, il excelloit dans tous les genres, & étoit toujours égal à lui-même. Il paroiſſoit evoir exprimé le premier la dignité des héros & avoir atteint è l'entière perfection. C'eſt au moins ce que dit Pline s'il feut entendre par le mot *ſymmetria* qu'il emploie, ce que nous entendons par proportion: mais je ſoupçonne qu'il y a dans la ſignification de ce mot *ſymmetria* une légère nuanee qui nous échappe, & qui le diſtingue des mots *commenſus*, *proportio*, &c. Les nuances entre le ſens des mots qui paroiſſent ſynonymes feront toujours, dani les langues enciennes, le déſeſpoir des ſavans.

Pline remarque qu'Euphranor faiſoit les corps un peu trop ſvelres, & les têtes un peu trop fortes; ce qui ſeroit un vice contre le proportion. Il eſt vrai que ſi l'on oſoit retrancher du texte le mot *ſed*, on pourroit entendre qu'Euphranor donnoit de la ſvelteſſe à ſes figures, & de la grandioſité à ſes têtes; ce qui ſeroit un éloge. Il evoit écrit ſur la ſymmétrie & ſur les couleurs.

Les ouvrages d'Euphranor dont les ſujets nous ont été conſervés étoient les douze dieux, des tableaux célébres à Epheſe repréſentant Ulyſſe, qui contrefaiſoit la démence & qui atteloit à le charrue un bœuf evec un cheval; des hommes en manteau, plongés dens la méditation; un général qui remettoit ſon épée dans le fourreau; il evoit peint euſſi les exploits des Athéniens à Mantinée, ouvrage plein d'enthouſiaſme, une Junon, dont on admiroit la chevelure, & ſous un portique d'Athenes, la democratie, le peuple, & Théſée. Je ne ſai ſi c'eſt ce Théſée qu'il comparoit avec celui de Parrhaſius, diſant que le ſien étoit nourri de roſes & l'autre de chair.

(40) Cydas de Cythnos. On ne peut apprécier ſon talent que par le haut prix qu'Hortenſius mit à l'un des tableaux de ce peintre, & par l'honneur qu'Agrippa fit à ce même

tableau en le dédiant ſous le portique de Neptune, en mémoire de ſes victoires navales. Il repréſentoit les argonautes. Les peintres durent à Cydias une nouvelle couleur rouge : cette découverte lui fut ſuggerée par de l'ochre demi brulée qu'il trouva dans une boutique conſumée par le feu.

(41) Heraclide de Macédoine, avoit commencé, comme Protogenes, par peindre des vaiſſeaux, & s'il ne parvint pas au talent de Protogenes, il s'éleva du moins au rang des peintres qui méritoient d'être cités. Tout ce que l'on ſait de lui, c'eſt qu'après la captivité de Perſée, il chercha un aſyle à Athenes.

(42) Matrodore vivoit à Athenes dans le même temps qu'Heraclide. Il étoit à la fois peintre & philoſophe, & jouiſſoit, dans ces deux genres, d'une grande conſidération. C'eſt le témoignage que Pline lui a rendu, & lui ſeul l'a fait connoître à la poſtérité.

(44) Antidote, diſciple d'Euphranor, avoit plus d'exactitude que de fécondité. Sa couleur étoit ſévère. On avoit de lui à Athenes un guerrier qui ſe ſervoit de ſon bouclier pour combattre, un lutteur, & un joueur de flute, tableau loué entre le petit nombre des meilleures productions de l'art.

(44) Nicias, fils de Nicomede, reçut les leçons d'Antidote, qui fut encore plus honoré par les talens d'un tel diſciple que par ſes ouvrages. Il peignit les femmes avec beaucoup de ſoin ; il obſerva les effets de l'ombre & de la lumière, ce qui conſtitue la partie poſitive du clair-obſcur ; il faudroit voir ſes ouvrages, pour ſavoir s'il porta le clair-obſcur juſqu'à l'idéal que les artiſtes appellent la magie de cette partie de l'art : il ſut auſſi donner du relief aux objets & les faire ſortir du tableau, talent qui tient encore au clair-obſcur. Il s'appliquoit au travail avec tant d'opiniâtreté qu'on l'entendit ſouvent demander à ſes gens s'il avoit été au bain, ou s'il avoit dîné. C'eſt ce qui lui arriva pluſieurs fois lorſqu'il peignoit le tableau qui repréſentoit Ulyſſe évoquant les ombres des morts. Le Roi Attale voulut acheter ce tableau ſoixante talens, c'eſt-à-dire 270 mille de nos livres ; & le peintre, qui étoit extrêmement riche, aima mieux le donner à ſa patrie. Un de ſes ouvrages repréſentant Némée aſſiſe ſur un lion, fut apporté d'Aſie à Rome par Syllanus. On voyoit auſſi de lui à Rome un Bacchus, dans le temple de la concorde, & Hyacinthe, à qui il donna la plus grande beauté, pour faire connoître l'amour qu'Apollon reſſentit pour ce jeune homme. Auguſte aimoit tant cet ouvrage qu'il le fit apporter à Rome, après s'être rendu maître d'Alexandrie, & Tibere le conſacra dans le temple d'Auguſte. La Calypſo de Nicias, ſon Io, ſon Aléxandre étoient des figures de très grande proportion.

Pauſanias raconte qu'avant d'entrer à Tritia étoit un tombeau de marbre blanc digne d'ailleurs d'attacher les regards, mais ſurtout par les peintures qui le décoroient & qui étoient de la main de Nicias. On voyoit aſſiſe ſur un trône d'ivoire une jeune femme d'une grande beauté ; une eſclave étoit auprès d'elle tenant un paraſol : un jeune homme, encore ſans barbe, étoit de bout, vêtu d'une tunique que recouvroit une clamyde de pourpre : à côté de lui, un valet tenoit des javelots, & conduiſoit des chiens de chaſſe.

Pline doute ſi c'eſt ce Nicias, ou un autre peintre du même nom qui vivoit dans la 112e. olympiade : ce doute eſt ſingulier dans la bouche d'un homme qui fait Nicias contemporain d'Attale. Il prétend auſſi que Nicias enduiſoit d'un vernis les ſtatues de marbre de Praxitele ; mais comment auroit-il pu être à la fois contemporain de Praxitele & d'Attale ? Un peintre comme Nicias, qui refuſoit 60 talens d'un de ſes tableaux, auroit été d'une bien rare complaiſance s'il s'étoit fait le verniſſeur des ſtatues de Praxitele. Il faut donc convenir qu'il y eut au moins deux peintres nommés Nicias ; l'un diſtingué par le talent, & l'autre inférieur, mais qui excelloit à vernir les ſtatues, enſorte que Praxitele diſoit que ceux de ſes ouvrages en marbre qui lui plaiſoient le plus étoient ceux qui avoient été vernis par Nicias.

Nicias avoit ſa ſépulture à Athenes entre les monumens de ceux que la république avoit jugé dignes de cet honneur. Ce peintre, dit Pauſanias, l'emportoit ſur tous ceux de ſon temps, par ſon habilité à peindre des animaux. Auſſi voyons-nous qu'il avoit peint Nemée aſſiſe ſur un lion ; que ſur le monument qu'il avoit décoré de peintures près de Tritia, il avoit repréſenté des chiens de chaſſe, & un paſſage de Démétrius de Phalere nous apprend qu'il aimoit à repreſenter des combats de cavalerie. Il peignoit à l'encauſtique, & ce fut dans ce genre de peinture qu'il fit le tableau de Némée.

Suivant Plutarque, ce ne fut pas Attale, mais Ptolémée qui voulut acheter ſoixante talens l'évocation des ombres de Nicias. Alors ce peintre pouvoit être le même que Pline trouvoit ſous la 112e. olympiade ; alors il ne ſeroit pas impoſſible qu'Euphranor eût vécu dans la 104e. olympiade. Mais Euphranor auroit donc été plus ancien qu'Apelles, ce que le paſſage de Quintilien que nous avons rapporté ne permet pas d'admettre. Pline dit lui-même qu'Euphranor n'a paru qu'après Pauſias.

Digitized by Google

(45) Omphalion avoit été eſclave de Nicias qui l'avoit aimé d'un amour illicite. Voilà donc, contre l'aſſertion trop générale de Pline, un eſclave qui exerça la peinture & qui s'y diſtingua : voilà un nouvel exemple qui prouve que le talent faiſoit taire la loi. On voyoit à Meſſene un grand nombre d'ouvrages d'Omphalion : la plupart repréſentoient des ſouverains qui avoient regné dans la Meſſenie.

(46) Athenion, éleve de Glaucion de Corinthe. La ſeule raiſon qui nous le fait placer ici, c'eſt que Pline le nomme après Nicias; car d'ailleurs il ne marque point dans quel temps vivoit le maître ni l'éleve. Il obſerve qu'on le comparoit, & qu'on le préféroit même quelquefois à Nicias; que quoiqu'il eût plus d'auſtérité dans le coloris, il étoit cependant plus agréable dans cette auſtérité même, & que ce caractère faiſoit briller ſa ſcience dans l'art. Il peignit dans le temple d'Eleuſis Phylarque, & à Athènes une aſſemblée de femmes qu'on appella *Polygynæcon*. Il repréſenta auſſi Ulyſſe découvrant Achille caché ſous des habits de femme. Mais celui de tous ſes ouvrages qui lui fit le plus d'honneur, fut un palefrenier avec un cheval. Si cet artiſte n'étoit pas mort dans ſa jeuneſſe, perſonne, dit Pline ne lui ſeroit comparé.

(47) Timomaque de Byſance étoit contemporain de Jules-Céſar. Il fit pour ce dictateur un Ajax furieux & une Médée maſſacrant ſes enfans, ſujet condamné par Plutarque, ſans doute parce que les Grecs ne vouloient pas que l'art conſacrât des actions atroces. Céſar paya ces deux tableaux 80 talens, 360 mille livres de notre monnoie. Une ſomme ſi conſidérable, donnée à un peintre vivant pour deux tableaux, prouve que l'artiſte jouiſſoit d'une haute réputation, & que l'art ne paſſoit pas encore pour avoir dégénéré dans les derniers temps de la république Romaine : car on auroit pu ſe procurer des tableaux anciens au même prix. La Médée de Timomaque, a été célebrée par des poetes Grecs, dont les pieces ſont dans l'anthologie; l'une d'elles nous apprend que ce tableau étoit à l'encauſtique. L'auteur mourut avant qu'il fût entièrement terminé. Une Gorgone étoit regardée comme ſon chef-d'œuvre.

Peintres de Genres.

(48) Pyreicus. Pline dit que peu de peintres méritoient de lui être préférés. Il ne croit pas que cet artiſte ſe ſoit dégradé en choiſiſſant des ſujets bas, puiſqu'il s'eſt acquis un grand nom malgré l'humilité de ces ſujets. Il peignoit en petit des boutiques de barbiers & de cordonniers, des ânes, des légumes & autres choſes ſemblables. Ses ouvrages faiſoient le plus grand plaiſir, & étoient payés plus chers que les nobles & grandes productions de beaucoup d'autres. Pyreicus, par le genre qu'il avoit adopté, pourroit être comparé aux peintres Hollandois. Ce qui feroit croire que les anciens ne manquoient ni de couleur, ni d'exécution, c'eſt que ces ſortes d'ouvrages ne ſont guere ſuſceptibles de plaire, quand ils ſont dénués de ces parties de l'art. On voit que les Grecs, ainſi que les modernes, avoient du goût pour ces ſujets, & les mettoient ſouvent à plus haut prix que les compoſitions hiſtoriques. Les tableaux de ce genre dominoient entre ceux qu'on a découverts ſous les cendres d'Herculanum.

(49) Serapion faiſoit de très grands tableaux : mais il ne repréſentoit que des décorations, de l'architecture & ne ſavoit pas peindre la figure.

(50) Calliclès, peintre en petit. Ses tableaux n'avoient pas plus de quatre doigts de dimenſion : mais il avoit tant de talent que ſa réputation ne le cédoit pas à celle d'Euphranor.

(51) Calaces, *Colaces*, *Calates* ou *Calades*, car ſon nom ſe trouve écrit de toutes ces manières, peignoit en petit des ſujets comiques. On croit qu'il étoit d'Athenes.

(52) Dionysius, peintre en petit, dont les ouvrages rempliſſoient les cabinets de tableaux. Il ne peignoit que des hommes, & vivoit dans le dernier ſiècle avant l'ère vulgaire.

Femmes Peintres.

(53) Timarete, fille de Micon le jeune, qu'il ne faut pas confondre avec l'ancien Micon, quoiqu'il fût ancien lui-même. Timarete avoit peint Diane dans un tableau qui étoit à Epheſe.

(54) Irene, fille de Cratinus, peintre & comedien, dont l'âge eſt inconnu. Pline parle d'une jeune fille qu'elle avoit peinte à Eleuſis, mais je crois qu'il n'a pas traduit avec exactitude l'auteur Grec qu'il ſuivoit. On ſait qu'Eleuſis étoit un lieu conſacré aux myſtères de Cérès : ce qui me fait ſoupçonner qu'Irene y avoit peint Proſerpine, que les Grecs déſignoient ſouvent par le mot κόρη, qui ſignifioit auſſi une jeune fille, une vierge. Le lieu où ſe trouvoit l'ouvrage d'Irene, ſemble indiquer qu'elle avoit de la réputation. On ne choiſit gueres des artiſtes obſcurs pour décorer des temples célebres.

(55) Calypso avoit peint un vieillard & un charlatan nommé Theodore.

Digitized by Google

quel qu'il étoit Romain, & ſa profeſſion, par la raiſon que nous venons d'établir, qu'il étoit d'une naiſſance obſcure. La célébrité que Pline lui accorde prouve qo'il avoit du talent ou qu'il paſſoit pour en avoir. Le même écrivain lui fait un dur reproche d'avoir repréſenté les déeſſes d'après les objets paſſagers de ſes amours, & d'avoir fait autant de portraits de courtiſanes que de tableaux : pourquoi n'avoit-il pas fait le même reproche aux plus grands artiſtes de la Grece?

(64) Ludius, contemporain d'Auguſte. C'étoit un peintre de vues, de marines, de payſages, qu'il accompagnoit de figures. Il imagina le premier de peindre ſur les murailles, des maiſons de campagne, des portiques, des bois ſacrés, des forêts, des collines, des étangs, des eſcades, des fleuves, des rivages. Il y repréſentoit des gens qui ſe promenoient, d'autres qui naviguoient, d'autres qui, ſur des ânes ou ſur des voitures, ſe rendoient à des maiſons de campagne. Il peignoit des pêcheurs, des oiſeleurs, des chaſſeurs, des gens occupés de la vendange; on voyoit dans ſes tableaux des hommes porter des femmes ſur leurs épaules dans des avenues marécageuſes qui conduiſoient à des maiſons de campagne. Il peignoit auſſi des ports de mer. En général ſes inventions étoient fines & agréables.

(65) Quintus Pedius. Voilà un peintre romain, ou du moins un élève de peinture, d'une naiſſance très-illuſtre. Il étoit petit-fils de C. Pédius, homme conſulaire & décoré des honneurs du triomphe, que Jules-Céſar avoit nommé ſon héritier conjointement avec Auguſte. Comme il étoit muet de naiſſance, Meſſala l'orateur, de la même famille que l'aïeul du jeune homme, conſeilla de lui enſeigner la peinture, & cet avis fut approuvé par Auguſte. Pédius faiſoit déja de grands progrès lorſqu'il mourut. Cet exemple ne prouve pas que la peinture, conſidérée comme profeſſion, fût alors eſtimée à Rome; il s'agiſſoit moins de choiſir un état au jeune homme muet & incapable des fonctions de la ſociété, que de lui trouver une occupation dont il pût s'amuſer.

Cependant comme l'eſprit national changea chez les Romains ſous la domination des Empereurs, on peut croire que la profeſſion des artiſtes acquit alors plus de conſidération. Les Romains du temps de la république n'étoient animés que de l'eſprit de liberté & de celui de conquêtes: quand ces deux paſſions furent affoiblies, celle des arts put trouver place dans leur ame. On n'oſoit pas ſans doute mépriſer les arts ſous le regne de Néron, qui ſe faiſoit gloire d'être artiſte lui-même.

(66 Amulius : la gravité de ce peintre qui ne quittoit pas même la toge pour travailler, peut faire croire qu'il n'étoit pas d'une condition commune. La même décence qu'il obſervoit ſur ſa perſonne, ſe remarquoit dans ſes ouvrages : c'étoit un peintre à la fois ſévere & brillant. Je ne ſais pourquoi Pline l'appelle peintre de ſujets communs, *humilis rei pictor*, lorſqu'entre les ouvrages, il fait mention d'une Minerve qui regardoit le ſpectateur de quelque côté qu'on la regardât. Ce n'eſt point ſans doute un ſujet humble & commun, que la repréſentation de la plus ſage, la plus impoſante, & l'une des plus belles des Déeſſes. Amulius ne donnoit chaque jour que peu d'heures à la peinture. On voyoit peu de ſes tableaux, parce qu'occupé conſtamment par Néron, la maiſon dorée de ce prince fut la priſon du talent de l'artiſte.

(67) Turpilius, chevalier Romain, natif de Vénétie. On voyoit de lui de beaux ouvrages à Vérone. Il peignoit de la main gauche.

(68) Antistius Labeo. Il avoit été préteur & même proconſul de la province Narbonnaiſe. Il ſe faiſoit gloire des petits tableaux qu'il peignoit : mais ce talent dont il tiroit vanité, & qui paroît n'avoir pas été conſidérable, ne lui attiroit que des riſées & du mépris. Il mourut fort âgé ſous Veſpaſien.

(69) Cornelius Pinus peignit dans le temple de l'honneur & de la vertu que Veſpaſien fit rétablir.

(70) Accius Priscus exerça dans le même temple ſes talens pour la peinture. Il reſſembloit plus aux anciens que ſon émule.

En parlant de la peinture chez les Romains, nous ne devons pas omettre le tableau colloſſal de Néron. Cet empereur s'étoit fait peindre ſur toile dans la proportion de cent vingt pieds. Ce tableau giganteſque fut brûlé par la foudre. Le comte de Caylus, & après lui le chevalier de Jaucourt ne pouvoient choiſir plus mal que ce morceau, pour exalter l'art de peindre des anciens. C'étoit, diſant-ils, une opération que Michel-Ange eût pu ſeul concevoir, que le Correge eût pu ſeul exécuter. Mais ſi le ſuccès n'a pas répondu au projet de l'opération, qu'elle baſe reſte-t-il à ces éloges? Pline qui avoit vu l'ouvrage, dit que c'étoit une folie de ſon ſiécle; *noſtræ ætatis inſaniam.* Si ce n'étoit qu'une folie, ſur quoi le comte de Caylus prétend-il qu'on ne peut preſque pas douter que ce Coloſſe avoit de l'effet, & qu'on doit le regarder

non seulement comme un chef-d'œuvre de peinture, mais comme une chose que peu de modernes auroient été capables de penser & d'exécuter ? On ignore le nom de l'artiste à qui Rome dut cette folie ou ce chef-d'œuvre : mais on peut croire que si c'eût été un chef-d'œuvre, Pline en auroit nommé l'auteur. Pensons donc avec lui que ce n'étoit qu'une folie.

C'est la seule fois qu'il soit fait mention de tableau sur toile dans l'antiquité.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES PEINTRES DE L'ANTIQUITÉ.

Les chiffres renvoyent à l'ordre chronologique de ces peintres.

Aëtion (26.)
Alcisthene (56.)
Amullus (66.)
Anaxandra (58.)
Androcydes (12.)
Antidote (43.)
Antiphile. (24.)
Antistius Labeo. V. Labeo.
Apelles (18.)
Apollodore (8.)
Arellius (63.)
Aristarete (57.)
Aristide (17.)
Aristolaus (30.)
Artémon (33.)
Asclépiodore (21.)
Athénion (46.)
Bularque (1.)
Calacès (51.)
Callicles (50.)
Calypso (55.)
Clésides (34.)
Cornélius Pious. V. Pinus.
Ctésiloque (29.)
Cydias (40.)
Dionysius *de Colophon* (7.)
Dionysius (52.)
Erigonus (38.)
Euphranor (39.)
Eupompe (13.)
Euxénidas (14.)
Fabius Pictor (61.)
Heraclide (41.)
Irene (54).
Antistius Labeo (68.)
Lala (59.)
Leontisque (37.)
Ludius (64.)
Méchophanes (31.)
Mélanthius (10.)
Métrodore (42.)
Micon (5.)
Néalcès (36.)
Nicias (44.)
Nicomaque (23.)
Nicophanes (22.)
Olympias (60.)
Omphalion (45.)
Pacuvius (62.)
Pamphile (16.)
Panænus (3.)
Parrhasius (10.)
Pausias (25.)
Pauson (6.)
Pédius (65.)
Persée (28.)
Phidias (2.)
Philoxene (27.)
Pictor. V. Fabius.
Pinus (69.)
Polygnote (4.)
Priscus (70.)
Protogeoes (19.)
Pyreicus (48.)
Quintus Pédius. V. Pédius.
Sérapion (49.)
Socrate (32.)
Théodore (35.)
Théon (15.)
Timanthe (11.)
Timarete (53.)
Timomaque (47.)
Turpilius (67.)
Zeuxis (9.)

Considérations sur la peinture des anciens.

Personne n'ose proposer le moindre doute sur la supériorité des anciens dans la sculpture ; ce doute seroit un blasphême : mais la vanité des modernes se console en refusant aux artistes de la Grèce la même supériorité dans la peinture. Le petit nombre de monumens

qui nous reſtent de la peinture antique, les conjectures vraiſemblables que nous pouvons former ſur ceux qui ont péri, ſemblent prouver que, ſurtout dans la compoſition, les peintres Grecs ne ſuivoient pas les mêmes principes qui ont reçu force de loix dans nos écoles : d'où nous concluons que ces peintres étoient inférieurs aux nôtres : encore ſommes-nous bien modérés, quand nous ne prononçons pas qu'ils étoient des peintres mépriſables. On peut, en faiſant uſage du même raiſonnement, prouver qu'Homère ne ſavoit pas faire un poëme épique, que Sophocle, Euripide, & encore plus Eſchyle ne ſavoient pas faire de tragédies. Aſſurément les tragédies de Sophocle, le plus parfait des tragiques anciens, ne different pas moins des tragedies angloiſes ou françoiſes, que les tableaux d'Apelles ou de Protogenes ne pouvoient différer des tableaux de nos écoles.

La principale cauſe de cette différence, c'eſt que, dans tous les genres, nous ne cherchons pas moins la complication, que nous décorons du nom de richeſſe, que les anciens ne cherchoient la ſimplicité : c'eſt ce que prouvent nos tragédies, nos tableaux, comparés aux tableaux, aux tragédies des Grecs.

Ce n'eſt pas que d'abord les Grecs n'aient aimé dans les tableaux les ſujets compoſés d'un grand nombre de figures : Polygnote, l'un de leurs plus anciens peintres, repréſentoit tantôt la priſe de Troie, tantôt Ulyſſe aux enfers : mais bientôt leur goût ſe décida pour la ſimplicité ; & leurs peintres ne traitérent ordinairement que des ſujets d'une ou de deux figures, & très-rarement de plus de trois ou quatre.

Je ne crois pas que ce peuple ingénieux ſe ſoit déclaré ſans raiſon, pour cette extrême ſimplicité.

Homère, dans ſes poëmes, avoit multiplié les perſonnages, & les actions & même les détails de ces actions : mais tous ces perſonnages & toutes ces actions n'occupent pas à la fois l'eſprit du Lecteur : il ne peut les voir que les uns après les autres à meſure qu'il lit les vers du poëte, & l'on peut dire que chacun des vers qui préſentent une action ou un perſonnage eſt un tableau ſur lequel on peut s'arrêter : mais l'œil embraſſe une peinture toute entiere, il veut être fixé par elle, & ne l'eſt pas, ſi elle lui offre vingt, trente cent figures, qu'il ne peut connoître d'un ſeul regard, & que cependant il veut connoître toutes. On a beau les grouper, on a beau par la lumière appeler l'attention ſur le ſujet principal ; le ſpectateur veut connoître tout ce qu'on lui montre, & pourquoi le lui montreroit-on, ſi l'on ne vouloit pas qu'il le connût ? Si l'ouvrage eſt bon, il ne les parcourra pas ſans plaiſir ; mais ce plaiſir ſera mêlé d'une fatigue à peu-près ſemblable à celle qu'on éprouve quand on parcourt une galerie meublée d'un grand nombre de tableaux : on veut les voir tous, on voudroit cependant s'arrêter à quelques-uns, & en même temps on eſt appellé par d'autres : quelques efforts que l'on faſſe, on n'a pour chaque morceau qu'une attention diſtraite, & l'on goûteroit une jouiſſance plus calme & plus pure, ſi l'on étoit dans un cabinet où l'on n'eût à voir qu'un tableau ſeul, ou du moins un fort petit nombre de tableaux.

A ces obſervations ſur l'attention des ſpectateurs, les Grecs en firent d'autres ſur l'attention des artiſtes. Ils ſentirent que le peintre qui, dans un même ouvrage, auroit à traiter un grand nombre de figures, ne pourroit les étudier toutes avec un ſoin également refléchi ; qu'on auroit par conſéquent un morceau qui étonneroit par ſon étendue, mais qui, conſidéré dans ſes détails, offriroit quelques négligences dans toutes ſes parties. Cet inconvénient devoit frapper vivement un peuple qui avoit tant d'amour pour le beau parfait.

Comme dans les beaux ſiécles de l'art, leurs peintres ne ſe livrerent que très rarement à des ſujets compliqués d'un grand nombre de figures, ils ne ſont pas vraiſemblablement parvenus à ce que nous appellons *la grande machine* : je doute fort que, par leur façon de penſer bien différente de la nôtre, elle eût eu pour eux beaucoup d'agrément ; ils n'auroient pas, je crois, goûté les grands ſacrifices qu'elle exige, qui peuvent offrir du plaiſir aux yeux & qui n'en offrent pas à la penſée. En voyant des groupes enveloppés dans l'ombre, d'autres perdus dans la vapeur, ils auroient regretté les beautés que ces objets ſemblent promettre & ne montrent pas, & ces regrets auroient combattu leurs plaiſirs.

Si tels étoient leurs principes, ils ne devoient pas multiplier beaucoup les plans de leurs tableaux, & leurs compoſitions en peinture devoient reſſembler à celles de leur ſculpture en bas-relief. C'eſt ce qu'on obſerve en effet dans pluſieurs des peintures antiques qui nous reſtent ; c'eſt ce qu'on préſume de celles qui n'exiſtent plus ; c'eſt ce dont conviennent également & ceux qui veulent dégrader les peintres de l'antiquité, & ceux qui exaltent le plus la gloire de ces artiſtes.

Les anciens avoient peut-être obſervé que la peinture peut faire illuſion quand il ne s'agit que de repréſenter des objets qui ont un ou deux pieds de ſaillie ; mais que l'illuſion devient impoſſible ſi l'on veut exprimer des reliefs beaucoup plus ſaillans ou, des enfoncemens conſidérables, parce que les rayons refléchis par une ſurface plane, & venant tous d'une égale diſtance, conſervent entr'eux un égal

degré de force, en ſorte que la ſurface paroît toujours telle qu'elle eſt. Perſuadés que la difficulté étoit invincible, ils n'auront pas voulu lutter contre elle; & ils auront cherché à la diminuer, en diminuant la ſaillie & l'enfoncement de leurs compoſitions.

Ils firent plus encore : voulant jouir pleinement des figures peintes, comme ils jouiſſoient de l'aſpect d'une ſtatue, ils eurent ſoin, le plus ſouvent, que chaque figure fût détachée des autres dans un même tableau, ce qui leur procuroit la facilité de lui donner plus de relief & de la rendre plus diſtincte à l'œil du ſpectateur éloigné. Je crois voir ce principe dans la compoſition de la plupart de leurs basreliefs qui devoit être à peu-près la même que celle de leurs tableaux; je crois le voir indiqué dans un paſſage de Pline, où cet écrivain dit qu'Apelles cedoit à Amphion par la diſpoſition & à Aſclépiodore par les meſures, c'eſt-à-dire, par la diſtance qui doit ſe trouver entre chaque objet, *quanto quid à quo diſtare deberet.* Voyez *l'article* CONFUS. Ce principe eſt encore plus clairement établi par Quinſilien : il dit qu'un objet peint manque de relief quand rien ne l'entoure; & que, pour cette raiſon, quand les artiſtes introduiſent pluſieurs objets dans un ſeul tableau, ils laiſſent de la diſtance entr'eux, pour que les ombres ne tombent pas ſur les corps. *Nec pictura, in qua nihil circumlitum eſt, eminet; ideoque artifices, etiam cum plura in unam tabulam opera contulerunt, ſpatiis diſtinguunt, ne umbræ in corpora cadant.* Inſt. Orat. lib. 8. cap. 5.

Suivant cette régle de compoſition, ſi étrange pour nous, chaque figure ſe diſtinguoit dans toutes ſes parties avec la plus grande netteté, & il n'étoit pas permis à l'artiſte de ſe permettre la moindre négligence; tout devoit être beau dans ſon ouvrage, parce que rien n'y pouvoit échapper à l'œil ſévère de la critique.

Cependant comme les modernes ôſent quelquefois ſe ſouſtraire à la loi qu'ils ſe ſont faite de pyramider, de lier, de groupper, de ne pas laiſſer dans la compoſition de ce qu'ils appellent des trous; de même les anciens ſe permettoient auſſi, quand ils le jugeoient convenable, de ne pas laiſſer de diſtance entre leurs figures. On voit de fort beaux grouppes dans des peintures antiques, & il eſt prouvé par ces exemples que les anciens n'étoient pas dans l'impuiſſance de groupper auſſi bien que les modernes. Dans un tableau d'Herculanum qui repréſente peut-être l'éducation d'Achille, la figure du vieillard qui tient un enfant ſur ſes genoux, & celle de la femme qui eſt derrière lui, forment un grouppe très agréable. Le tableau d'un peintre Athénien nommé Alexandre, ouvrage de la même collection, peint d'une ſeule couleur ſur le marbre, eſt de cinq figures bien compoſées, même ſuivant les idées des modernes, ſi ce n'eſt que des obſervateurs rigoureux des principes claſſiques, pourroient condamner trois têtes placées à la même hauteur. Trois de ces figures forment un grouppe plein de grace; les deux autres ſont liées entr'elles ſans aucune affection; les actions ſont vraies & naïves, les draperies ſont légères. Il eſt très vraiſemblable que ce morceau du cabinet d'Herculanum étoit la copie d'un tableau monochrome fait dans les beaux temps de l'art.

Le bas-relief antique repréſentant la mort de Méléagre peut nous donner une idée de la manière de compoſer des peintres antiques; & cette manière mérite d'être adoptée par les peintres modernes qui craignent l'affectation. Les figures, au nombre de ſept, en ſont bien grouppées, & toute l'ordonnance en eſt aſſez belle pour avoir été adoptée par le Pouſſin dans ſon tableau de l'extrême-onction.

Ainſi la loi de détacher toutes les figures dans un tableau étoit donc un principe d'école que les artiſtes ne reſpectoient pas toujours, & quand ils jugeoient à propos de s'en écarter, ils ne nous cédoient pas dans le genre des compoſitions ſages. Quant aux compoſitions tourmentées, affectées, ambitieuſes, théatrales, ils ne nous en ont tranſmis aucun exemple, non plus que Raphaël, & c'eſt ce que bien des modernes ont peine à leur pardonner.

S'ils ont peu multiplié les plans de leurs compoſitions, on peut préſumer, qu'ils n'ont pas moins été détournés de cette multiplicité de plans par le ſentiment que par la raiſon. Ils ont ſenti que le vague d'une ſcène très-profonde répandoit auſſi quelque choſe de vague dans l'eſprit du ſpectateur, égaroit ſon imagination, & l'empêchoit de la concentrer ſur l'objet principal qui devoit ſeul l'occuper. Auſſi voyons nous que les peintres les plus ſages, & ſurtout Raphaël, ne ſe ſont pas ordinairement fort écartés à cet égard de la pratique des anciens.

Mais ſoutiendrons-nous qu'ils ne multiplioient pas les plans, qu'ils n'indiquoient pas le vague de l'air, qu'ils n'obſervoient pas la perſpective aérienne, lorſqu'ils repréſentoient des payſages, des vues, des marines? Nous ſerions démentis par la deſcription trop ſuccinte que Pline nous a laiſſée des tableaux de Ludius: nous le ſerions bien plus puiſſamment encore par un aſſez grand nombre de tableaux d'Herculanum. Je ne puis parler que d'après les eſtampes; pluſieurs offrent des vues qui ſembleroient gravées d'après des artiſtes modernes.

La pureté du deſſin, le beau choix des formes, l'expreſſion, la convenance; voilà les grandes parties de l'art; voilà celles qui ont aſſuré à Ra-

Digitized by Google

phaël le ſceptre de la peinture. Toutes ces parties ſe trouvent en un degré éminent dans les belles ſtatues antiques : pouvons-nous même raiſonnablement préſumer qu'elles ne ſe trouvoient pas au même degré, dans les beaux tableaux des grands peintres de la Grece ? Mais ſi les belles peintures antiques avoient le mérite de réunir ces parties ſupérieures de l'art, comme l'avouent même ceux qui veulent dégrader les peintres anciens, combien ne devoient-elles pas l'emporter ſur les ouvrages modernes qui, n'offrant ces parties que dans un dégré inférieur, brillent par les alléchemens du coloris, par ces recherches de clair-obſcur qu'on appelle magiques, par le fracas de la compoſition, par des grouppes artiſtement agencés, par ce maniment de pinceau qu'on nomme gouſtoſe? En paroiſſant n'attaquer que les anciens, on détrône Raphaël lui-même, pour mettre à ſa place des artiſtes d'apparat, des peintres décorateurs. Il n'excelloit pas dans ces parties inférieures de l'art qu'on met à ſi haut prix ; il ne réuniſſoit pas au même dégré que les anciens ſtatuaires les parties éminentes que devoient poſſéder auſſi les grands peintres de l'antiquité ; & cependant il eſt le plus grand des peintres qui ſoient nés depuis la renaiſſance des arts. Ce qui peut étonner, c'eſt que les détracteurs des peintres antiques, avouent la ſupériorité de Raphaël ſur les peintres qui l'ont ſuivi, & cet aveu, peut-être peu ſincere dans leur bouche, ne leur fait pas ſentir l'inconſéquence de leur raiſonnement.

La couleur brillante des écoles Venitienne & Flamande convient peu au grand genre de l'hiſtoire, & ne peut-être juſtement préférée à la grande pureté du deſſin, à la ſuprême beauté des formes, à la profonde ſcience de l'expreſſion.

Il reſtera toujours des amateurs du grand & du beau qui reconnoîtront que ſi, depuis Raphaël, on a perfectionné certaines parties de l'art, on n'a cependant pas égalé cet illuſtre maître. Ces parties que l'on a perfectionnées ne ſont que ſecondaires ; mais on eſt devenu plus foible dans les parties principales, & ce n'eſt pas ſur leur ſupériorité dans des parties inférieures que les artiſtes récens pourront établir juſtement la ſupériorité de leur talent ſur celui de Raphaël & des peintres de l'antiquité.

Par rapport à la couleur, il faut établir deux époques chez les anciens. celle de Polygnote & de ſes premiers ſucceſſeurs, celle des peintres qui ont fleuri dans les âges ſuivans.

Le coloris de Polygnote étoit dur, ſa manière avoit quelque choſe de ſauvage : mais ſon deſſin étoit du plus grand caractère. Dans les âges ſuivans la couleur étoit devenue plus variée, plus brillante, plus harmonieuſe, & la manœuvre plus agréable ; mais le deſſin étoit devenu moins exact & moins pur. Auſſi les véritables connoiſſeurs continuoient-ils de préférer les ouvrages de l'ancienne école, comme aujourd'hui les juges ſévères, les amateurs du vral beau préférent les ouvrages des anciennes écoles romaine & florentine aux tableaux plus brillans des maîtres poſtérieurs.

Je ne crois pas que, dans aucun temps, les peintres Grecs aient porté la couleur juſqu'au preſtige de celle du Titien ou de Rubens : mais il faudroit s'appuyer ſur quelque choſe de plus que de foibles conjectures, pour nier qu'ils aient pu avoir du moins une couleur agréable : on ſait qu'ils ont traité des genres qui n'empruntent qu'à cette partie leurs moyens de plaire, & c'eſt une aſſez forte préſomption en faveur de leur coloris : on ſait auſſi qu'ils ont mérité les reproches des connoiſſeurs pour avoir ſacrifié aux charmes de la couleur des parties plus importantes : ces reproches ſe trouvent dans Pline & dans Denys d'Halycarnaſſe. Mengs dit qu'on voit à Rome la figure d'une Rome tromphante, peinte à ce qu'on prétend du temps de Conſtantin, qui eſt d'un très bon ton de couleur. Le temps de Conſtantin étoit loin d'être le bel âge de la peinture. (*)

Quant au travail de la main, ils n'avoient pas ſans doute la manœuvre qui ne convient qu'à la peinture en huile & que n'admettoient ni la freſque, ni la détrempe, ni l'encauſtique : je ſuis également perſuadé qu'ils n'avoient pas plus de ce que nous appellons eſprit dans le travail de la peinture, que leurs grands écrivains n'avoient de ce que nous appellons eſprit en littérature : c'eſt un mérite ſubalterne que, dans tous les genres, les Grecs ont regardé comme indigne d'eux : mais on loue la facilité du faire & la touche de la noce aldobrandine ; des artiſtes très eſtimables, qui ont bien vu les peintures d'Herculanum, aſſurent que pluſieurs de ces morceaux ſont très bien peints, avec une franchiſe ſçavante & d'une très bonne freſque : ils ajoutent qu'ils ſont d'une bonne couleur.

On ſait que les anciens ont traité des ſujets qui ſuppoſoient de grands effets de clair-obſcur : tel étoit celui de cet enfant qui ſouffloit un feu dont ſa bouche & l'appartement étoient éclairés. Peut-être cependant n'ont-ils pas pouſſé cette partie juſqu'à cet idéal que nous appellons magique ; mais ils la poſſédoient aſſez bien pour

(*) Dans la plupart des freſques d'Italie, on voit ſouvent, dit M Cochin une draperie bleue ou rouge, ombrée bonnement avec le même bleu ou le même rouge, où ſeulement il eſt entré moins de blanc, mais ſans aucun mélange ou rupture d'une autre couleur qui puiſſent ſalir & rompre ce bleu ou ce rouge. C'eſt un grand défaut de couleur, qui n'empêche cependant pas de mettre les auteurs de ces freſques au nombre des plus grands maîtres. Des imperfections dans la couleur des peintres antiques, ne doivent donc pas les dégrader à nos yeux.

imiter la nature, pour exprimer la vérité. Mengs accorde aux peintures d'Herculanum une belle partie du clair-obſcur, & de la perſpective aërienne ; celle que poſſédoit ſi bien le Corrége ; celle qui fait que les objets ſemblent s'arrondir & qu'on croit pouvoir ſe promener autour d'eux : elle eſt dûe à une juſte dégradation, ſavamment proportionnée à la diſtance ; elle eſt dûe à l'intelligence de la nature de l'air, corps diaphane qui s'imbibe de lumière, & qui, paſſant entre les corps, la leur communique même dans les endroits que les rayons directs ne peuvent frapper.

Les anciens n'ignoroient pas la perſpective linéaire. Vitruve nous apprend qu'elle étoit connue dès le temps d'Eſchyle & qu'on en faiſoit uſage pour les décorations. Parrhaſius trouvoit ſans doute qu'elle étoit néceſſaire aux peintres puiſqu'il vouloit qu'ils appriſſent la géométrie ; mais qu'avons-nous beſoin de ces témoignages ; lorſque nous avons ſous les yeux des vues, des fabriques peintes à Herculanum qui ſont en perſpective ?

En un mot il eſt démontré par les belles ſtatues antiques, que les peintres Grecs pouvoient être très-ſavans dans le deſſin & dans l'expreſſion, & porter la beauté juſqu'à l'idéal. Quant aux autres parties de l'art, il eſt prouvé par ceux de leurs ouvrages qui nous reſtent, qu'ils en poſſédoient au moins ſuffiſamment le plus grand nombre, & il eſt probable que les autres ne leur étoient pas étrangères. Comment donc oſerions-nous prétendre qu'ils étoient inférieurs aux peintres modernes ? Ne pourrions-nous pas même ſoutenir avec avantage que, s'ils leurs cédoient en quelques-unes des parties les moins importantes, ils leur étoient cependant en effet ſupérieurs. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FIN DU TOME PREMIER.

NAPOLI

646267

Digitized by Google

Digitized by Google